CONACULTA · CINETECA NACIONAL

El episodio perdido
Historia del cine mexicano de animación

Juan Manuel Aurrecoechea

Juan Manuel Aurrecoechea



CINETECA NACIONAL

El episodio perdido

Historia del cine mexicano de animación

El episodio perdido

Historia del cine mexicano de animación



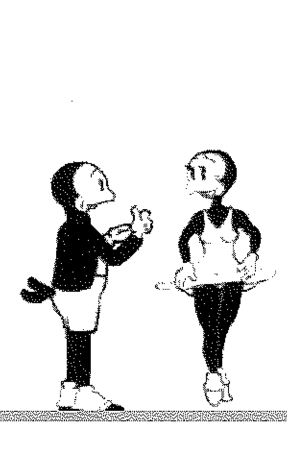
Juan Manuel Aurrecoechea

Primera edición, 2004

ISBN: En trámite

Impreso y hecho en México

Índice



Escribir esta historia hubiera sido imposible sin la colaboración de Leopoldo Best. En 1996 comencé a trabajar con él una serie videos sobre el cine animado mexicano y desde entonces me acompañó en la aventura de la investigación. Aquel proyecto fue apoyado por Guadalupe Ferrer, directora de TVUNAM; ella, Iván Trujillo y Alejandro Pelayo creyeron en este proyecto y lo avalaron para concursar por un apoyo del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, que finalmente nos fue otorgado. Beatriz Nava nos facilitó las gestiones y atendió nuestras solicitudes al Fideicomiso.

Nuestros primeros y entusiastas guías en el mundo de la animación fueron Enrique Martínez Maurice y Juan Martínez, quienes nos contactaron con el gremio y nos acompañaron en algunas de las entrevistas.

Este libro tiene una deuda muy especial con don Carlos Sandoval, decano de los animadores mexicanos y memoria viva de los primeros cincuenta años de su historia. Don Carlos nos recibió en numerosas ocasiones en su casa y nos facilitó su colección de testimonios, películas, fotografías y documentos. Como don Carlos, los animadores Daniel Burgos, César Cantón, Jaime Carrasco, Carlos Carrera, Jaime Cruz, Felipe Galindo (Feggo), José Ángel García Moreno, Antonio Gutiérrez, Dominique Jonard, Ernesto López, Bill Meléndez, Eduardo Olivares, Jorge Pérez, Ignacio Rentería, Arnulfo Rivera, Phil Roman, Fernando Ruiz, Guadalupe Sánchez, George Singer, Rafael Tejeda (Ruizte), Juan José Vidal y Emilio Watanabe dedicaron muchas horas para atender nuestras preguntas, nos abrieron sus archivos y nos facilitaron sus valiosas colecciones y materiales.

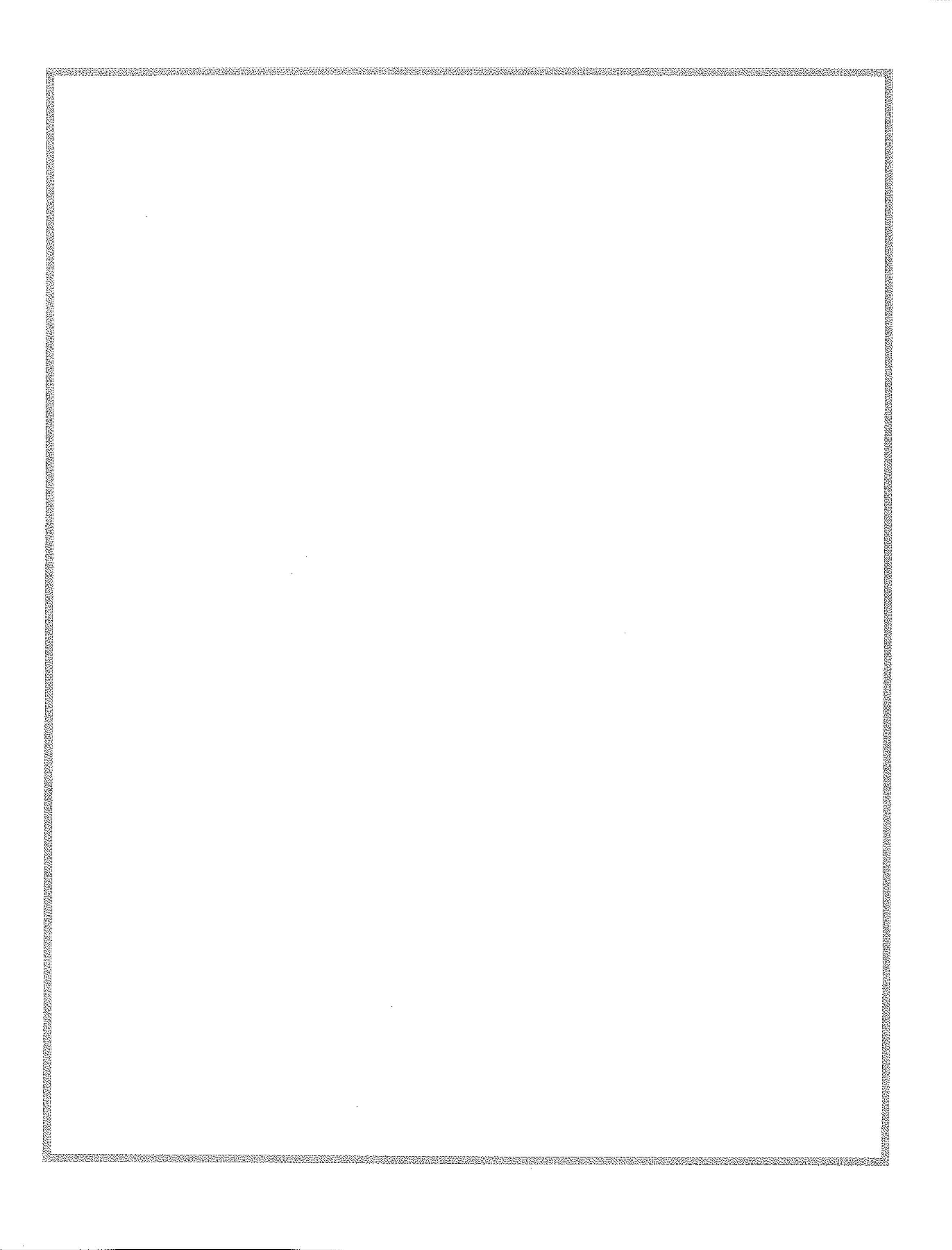
Gracias a Magdalena Acosta, Ana María Alvarado, Ana Laura Álvarez, Armando Bartra, Jacinto Barrera, Angélica Carmona Sánchez, Rogelio Carvajal, Ana Cruz, Harvey Deneroff, César Flores, Maureen Furniss, Natacha García, Roberto Garza, Agustín Gendron, Javier Hinojosa, María del Carmen de Lara, Ricardo Lozano, Alfonso Morales, Claudia Muñoz, Francisco Ohem, Ximena Perujo, Óscar Porras, Gerardo Salcedo, Ángeles Sánchez, Patricia Talancón, Nancy Ramírez y Roberto Sosa, quienes prestaron generosos apoyos para la realización de este proyecto.

Gisela Espinosa me señaló las vías de salida a los muchos laberintos en que me vi perdido durante el proceso de investigación y redacción de esta obra. Leopoldo Best, Rogelio Carvajal, Ana Cruz, Roberto Garza y Agustín Gendron también conocieron primeras versiones del texto. Gracias a sus invaluables observaciones mucho se pudo corregir y mejorar.

JUAN MANUEL AURRECOECHEA

Prólogo

Carlos Carrera



Hace muchos años, a finales de los ochentas, un grupo de investigadores montó una exposición memorable que rescataba lo más significativo de la historieta mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra se dieron a la tarea de sistematizar, ordenar y rescatar la memoria de la historieta mexicana en los libros *Puros cuentos*. Ahora, Aurrecoechea se ocupa de otro oficio de moneros: La animación.

Hacer el recuento de lo que es parte de la vida cotidiana, de la historia pequeña, la de los individuos o grupos en los que influyen los grandes hechos históricos políticos y sociales es siempre más complejo que documentar la historia de los protagonistas. En el siglo XIX la historieta surge como parte de las publicaciones periódicas, responde a una necesidad de satirizar los eventos sociales y políticos de la época. Aunque no era valorada por la "inteligencia", la historieta tuvo difusión y encontró respuesta en un público amplio. Ya en el siglo XX, la demanda construyó una industria próspera que permitió que los empresaros y profesionales, dibujantes y argumentistas tuvieran una forma constante de ganarse la vida. Generaciones de artistas se nutrían de la experiencia e influencia de sus antecesores.

En *Puros cuentos*, el punto de partida consistió en localizar y manejar una enorme cantidad de material disperso que existía físicamente impreso en papel. Los documentos, muchos o pocos, de fácil y difícil acceso, se localizaban en hemerotecas, archivos privados, librerías de viejo. Después, me imagino, vino la parte más complicada: averiguar las biografías de los autores, tarea que se logró de manera completa y precisa.

El cine de animación mexicano, por raro, por poco exhibido, muy rara vez se documentó. La falta de información es evidente por las escasas menciones que se hacen en los libros de cine mexicano.

Con la información que existe sobre este arte en nuestro país, el reto de contar esta historia es equivalente al de llevar a buen fin cualquier proyecto de animación, se requiere de mucho tiempo y sobre todo paciencia. Para egresar de la universidad me planteé hacer un recuento de las principales técnicas de animación y hacer una investigación sobre la historia de la animación en México. No supe por donde empezar y claudiqué de inmediato.

Sobre los orígenes de la animación en México se contaba únicamente con datos dispersos, algunos artículos en periódicos sobre los planes de producción y el testimonio de algunos que dicen que alguna vez supieron que un señor se dedicaba a las películas de muñequitos.

No fue sino hasta varias décadas de existencia que el cine comenzó a considerarse arte y merecer el privilegio de la atención de la crítica escrita. En México los comentarios y reflexiones sobre películas comienzan a aparecer hasta los años treinta y hasta finales de los sesenta y en los setenta se comenzó a hacer un catálogo exhaustivo de las películas mexicanas de largometraje.

En el mundo, el cine de animación tomó dos caminos: Un arte que imitaba a la vida, cuyo contenido buscaba sorprender y complacer al público, orientado a la comedia, que utililzaba el lenguaje de la cinematografía tradi-

cional y que en los casos exitosos se volvió un gran negocio, y otro más independiente, reflexivo y que buscaba una narrativa original del nuevo medio, la expresión de ideas con plástica en movimiento.

En nuestro país, la pretensión era crear una industria siguiendo el ejemplo estadounidense. Los primeros intentos fueron realizados por personajes que combinaban sus aptitudes de artesanos y empresarios con muchas ambiciones pero que necesariamente, para establecerse, se ocuparon de proyectos de pequeña escala, se enfrentaron a todo tipo de dificultades solamente para levantar y terminar sus proyectos, preocupados por su subsistencia, y definitivamente nunca se dedicaron a guardar o archivar sus materiales de manera sistemática. A pesar de sus esfuerzos, y a diferencia de los historietistas, los animadores nunca encontraron la respuesta de un público amplio.

El cine se convirtió en negocio e industria basado en el formato del largometraje. Las funciones debían durar más de hora y media; lo que no tuviera estas características era relleno. El cortometraje, sin importar el género, nunca alcanzó la misma difusión que el largometraje. Incluso en la industria hollywoodense, los estudios productores de cortos de dibujos animados que acompañaban las funciones de cine se extinguieron por motivos comerciales; los distribuidores podían llenar las funciones con pietaje menos costoso.

Si para los cortometrajistas del mundo entero fue difícil la distribución y exhibición de su trabajo, imaginemos lo que fue para los pioneros mexicanos. La difusión de la animación en México se enfrentó en peores condiciones que el cine de ficción a las condiciones de exhibición y distribución cambiantes a lo largo del siglo XX, que en términos generales nunca fueron favorables. En cualquier recuento histórico sobre la historia de la industria cinematográfica mexicana, siempre hay un énfasis sobre las cíclicas crisis debidas a obstáculos para lograr que el cine sea independiente financieramente. La exhibición y la distribución han sido el talón de Aquiles de nuestra industria ya sea por dependencia excesiva del Estado o por las leyes de mercado y la competencia desleal del cine de Hollywood...pero eso es otra historia.

Para el gran público, lo primero que se piensa cuando se habla de películas de animación debido a lo más comercial de la animación hollywoodense, es en historias amables, ligadas a la comedia o a la fantasía. Sólo alguien afecto al humor negro encontraría graciosa la historia de los esfuerzos realizados para establecer estudios que fracasarían al poco tiempo. La fantasía pocas veces llegó a la pantalla: se quedó en los deseos de muchos emprendedores que quisieron convertir su pasión por la animación en una forma de ganarse la vida. Lo laborioso y específico del quehacer y las dificultades de distribución y exhibición de los productos que se completaban impidieron la continuidad del oficio. Las historias de estudios que abren y cierran es la constante. Los pocos artistas de la animación se la pasaron peregrinando de estudio en estudio o simplemente se dedicaron a otra cosa.

Mal que bien, el cine industrial de ficción ha sobrevivido a lo largo de los años y le ha ayudado a definir el rostro de la cultura mexicana. El cine de ficción puede y pudo realizarse con presupuestos que nunca hubieran permitido hacer un largometraje de animación. Los largometrajes de animación mexicanos se cuentan con los dedos de una mano.

Para lograr un segundo en pantalla, en la técnica tradicional de dibujos animados de micas sobre fondos fijos, se requieren 12 dibujos y un fondo para el registro en película, para llegar a esto se requieren tres veces más entre bocetos para la planeación y los pasos hasta llegar a un dibujo limpio. Si este trabajo se contabiliza en tiempo de actividad humana remunerada no hay presupuesto que alcance.

Los estudios que se mantuvieron activos continuamente fueron los dedicados a la publicidad. Sus trabajos son ejemplos de solvencia técnica, pero están limitados por la

estrecha visión de las agencias de publicidad y sus clientes.

Como buen historiador, Juan Manuel Aurrecoechea nos explica cómo la realidad social y económica del siglo XX influyó y fue determinante en el tortuoso desarrollo del oficio de la animación en nuestro país. El recuento va desde los primeros animadores mexicanos que se formaron en Hollywood buscando oportunidades que el México postrevolucionario no ofrecía. Esto, aunado al hecho de que, como en casi todo el mundo, la animación conocida era la comercial estadounidense, marcó el estilo de las primeras produciones de animación mexicana. La originalidad consistió en vestir las formas y estructuras de la animación comercial de folclor y pintoresquismo nacional. Algo similar ocurrió en el cine de ficción, cuando la ruta de *Allá en el rancho grande* se impuso a la de *El compadre Mendoza*.

Si en el cine de ficción se encuentran influencias de la riqueza de la plástica mexicana, en el cine de animación Walt Disney y sus *Tres caballeros* acabaron por imponer un estilo limitante al potencial expresivo de la animación.

En el relato de Aurrecoechea nos encontramos que los buenos momentos industriales de la animación, donde los animadores encontraron condiciones laborales favorables, se relacionan con dos ejemplos de dependencia directa de los Estados Unidos, el primero la producción de propaganda anticomunista y la segunda como maquiladores de series de televisión.

Con un empujoncito del Estado, los esfuerzos de décadas cristalizaron cuando en los años setenta se produjo el primer largometraje de dibujos animados de aspiraciones disneyanas. En esta experiencia participaron profesionales de antes y se formaron nuevos cuadros de animadores que a su vez trabajaron en otros estudios, fundamentalmente dedicados a la publicidad.

En las dos últimas décadas del siglo XX la animación mexicana comienza una etapa de normalidad. Se siguen haciendo comerciales en donde se adopta la tecnología más avanzada, siguen los intentos de largometraje y finalmente, producto del acceso a la información de la animación que se hace en el resto del mundo, a la voluntad de los animadores y a la existencia de escuelas de cine, la animación mexicana se abre para convertirse en la forma de expresión autónoma y original con diversas propuestas estéticas y el uso de técnicas variadas, con pretensiones distintas a la recuperación económica. En la última década se cuenta incluso con el apoyo del Estado a través de sus instancias culturales para la producción de cortometrajes. Aunque se han realizado valiosos esfuerzos, todavía falta promover más la difusión de los trabajos.

A pesar de sus carencias, sobre todo comparado con el cine de animación industrial y el experimental más desarrollado, siempre vi la animación mexicana con simpatía, desde los comerciales hasta *Los Tres Reyes Magos* y *Los Supersabios*. Recuerdo cómo la noticia del estreno del primer largometraje de animación me llenó de orgullo y me dio la confianza de que existía la posiblidad de hacer animación en México. Me hubiera gustado haber visto más animación mexicana en esos tiempos.

Este no es el primer trabajo sobre la historia de la animación mexicana, pero sí el más completo. Logra holgadamente resanar el boquete que sobre el tema existía en la bibliografía de cine mexicano.

Es justo reconocer el significativo trabajo que Carlos Sandoval, Gloria Reverte Manuel Rodríguez, Lucía Morgan, Laura Rodríguez Núñez y Martha Verónica Ocampo realizaron en tiempos recientes sobre esta disciplina. Juan Manuel Aurrecoechea compila y amplía la investigación que estos realizaron y acude nuevamente a las fuentes directas de información.

El valor de la investigación de Aurrecoechea no se limita a reunir la memoria de la animación mexicana en forma de libro. Durante su búsqueda recuperó películas que

desde que se realizaron no habían sido exhibidas en nuestro país.

Aurrecoechea no hace diferencias: se ocupa por igual de cualquier manifestación de la animación. Lo esencial radica en la obsesión y el gusto de los animadores por crear la ilusión de movimiento y vida a partir de lo inanimado. El sólo hecho de crear imágenes, personajes, formas, ambientes en movimiento que sugieren historias, sensaciones o emociones los hace candidatos a ser mencionados en el libro.

Con una mirada objetiva, sin dejar de lado la crítica, pero que a través de contrastes entre la tenacidad y la candidez de los realizadores y una realidad hostil al desarrollo de este arte, nos comunica la pasión de quienes se dedican a la animación. El registro de la memoria de su trabajo constituye también su homenaje .

Sólo faltaría, si no es mucho pedir, para que el reconocimiento a los animadores sobre todo a los pioneros, sea completo, que los materiales a los que hace mención en este libro se difundieran más ampliamente. Falta hacer compilaciones para difusión y venta de los principales trabajos de animación mexicana.

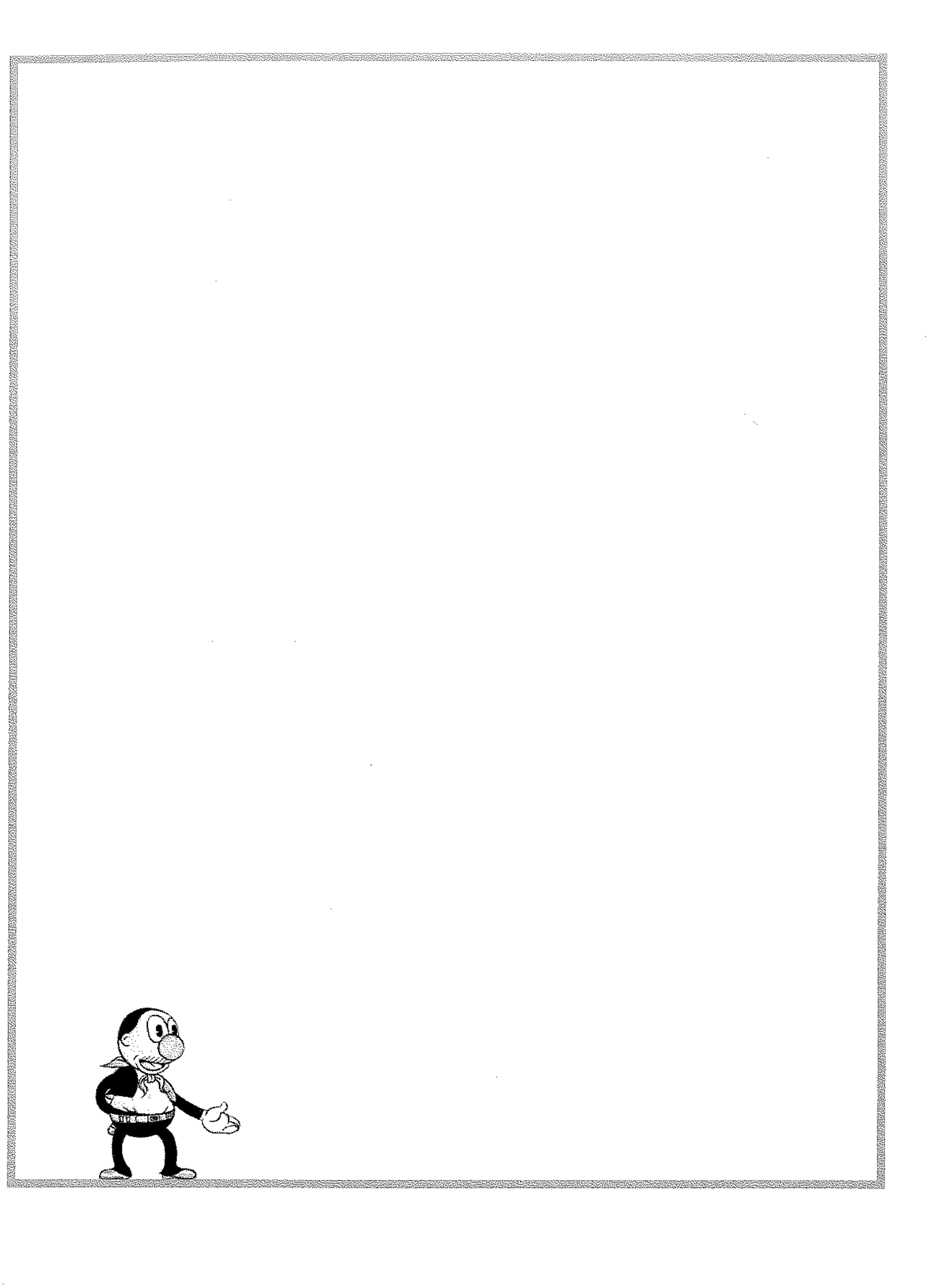
En los últimos años, las películas de animación son más numerosas. Hay cada vez más personas interesadas y dedicadas a este quehacer. A finales del 2003 se estrenó un largometraje y el estudio que lo realizó sigue activo. Las escuelas incluyen cursos de animación, y la tecnología permite que la animación tenga un acabado más limpio y que cada vez sea más accesible la práctica. Asimismo, los festivales de cortometraje están funcionando como ventanas importantes para el público interesado.

Con la certeza de lo incierto del futuro, si sobrevive el cine mexicano, esperaremos quizá dentro de diez años un complemento, o un segundo volumen con el recuento de una etapa mucho más rica en contenido y forma de la animación mexicana.

Carlos Carrera

Capítulo .001

La apropiación de la técnica (1927-1939). Territorio panamericano (1940-1949). Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959). El país de la maquila (1960-1969). Tiempo de largometrajes (1970-1979) La contracultura animada (1980-1989). ¿Canto de cisne? (1990-2002).



Como todo origen, el de los dibujos animados mexicanos está envuelto en la leyenda. Atendiendo al *Índice cronológico del cine mexicano* de Moisés Viñas, nuestra primer cinta del género sería *Mi Sueño*, realizada en 1915.[1] Sin embargo resulta difícil creerlo, ya que por entonces la técnica estaba muy poco desarrollada en el mundo.[2] Hay que buscar los antecedentes del género hacía el final de tercera década del Siglo XX, en los anuncios que se presentaban durante los intermedios de la funciones de cine. Carlos Sandoval recuerda haber visto, allá por 1929, varias producciones de este tipo realizadas por "un señor de apellido Alcorta"[3], a partir de figuras articuladas de papel recortado; por su parte, el animador y artista plástico Luis Strempler cuenta que en 1927 Miguel Ángel Acosta realizó más de doscientas películas animadas con duración de unos cuantos segundos cada una.[4] Es muy probable que Sandoval y Strempler se refieran a la misma persona, de manera que Alcorta o Acosta sería nuestro primer animador y uno de nuestros primeros publicistas cinematográficos.

Descontando aquellas rudimentarias animaciones publicitarias, los verdaderos pioneros del dibujo animado mexicano fueron Salvador Pruneda, Bismarck Mier, Salvador Patiño, Alfredo Ximénez y Carlos Manríquez. Todos ellos se formaron en los Estados Unidos —donde se refugiaron durante los años veinte, escapando del país devastado por la Revolución— y aprendieron la técnica en los legendarios estudios de los hermanos Fleischer, de la Metro Goldwyn Mayer y en el de Walt Disney. Los cinco intentaron establecer estudios en el país durante los años treinta, y quienes corrieron con mejor suerte fueron Pruneda y Mier.

Alfredo Ximénez llegó a México con la intención de montar un estudio de animación en 1935; contaba con una experiencia de cinco años como caricaturista e ilustrador en el *New York Herald Tribune* y había colaborado con el famoso estudio de los hermanos Fleischer, que entonces producía los cortos de *Popeye* y los de *Betty Boop*. "Quiere triunfar donde otros han fracasado —se publicó en la revista *TODO*—... tiene los medios necesarios: conocimientos y dinero. Y está resuelto a emprender está cruzada artística, venciendo todas las dificultades, 'como hicieron Walt Disney y Max Fleischer'".[5] Sin embargo, más allá de esta nota periodística, en México no quedó más huella de Ximénez.

Carlos Manríquez ha sido el mexicano que más tiempo trabajó para Disney. Estuvo con él desde 1928, de manera que en 1930 le tocó en suerte participar en la fundación del legendario estudio de la calle Hyperion en el East Hollywood. En 1934, Manríquez ya era el ayudante de Emil Flohri, jefe del departamento de escenografía, y participó en la producción de *Blanca Nieves y los siete enanos*. Pero el mexicano no sólo entendía de pinceles, sus habilidades incluían el manejo de raquetas y rimas, pues al mismo tiempo que dibujaba fondos para Disney, era también pintor, tenista y poeta —escribía un poema "cada 24 horas, mismo que [publicaba] en un diario en español de Los Ángeles."[6]

En 1934, Manríquez le contó al periodista Jorge Piño Sandoval que tenía el propósito de instalarse en México "en un futuro cercano" y fundar

un estudio de animación. En 1937, escribió al presidente Cárdenas solicitándole "fondos para emprender en México el negocio de las caricaturas animadas" o cuando menos una recomendación con "personas de capital" que pudieran ayudarle. Días después recibió un telegrama de respuesta firmado por José Hernández, secretario particular del oficial mayor de la Presidencia, en el que le informaba que su solicitud había sido remitida a la Secretaría de Gobernación para que atendiera el asunto.[7]

La idea de Manríquez no cristalizó y el fondista y poeta permaneció en Hollywood hasta finales de los años cincuenta, donde siguió colaborando con Disney y otros estudios, como el de la Warner Brothers.[8] Fue hasta 1957 cuando Manríquez se estableció en México, al incorporarse a Gamma Productions, la empresa que maquiló para la televisión norteamericana la legendaria serie *Rocky and Bullwinkle*. Pero de esta historia nos ocuparemos más adelante.

Salvador Pruneda, quien había colaborado con el régimen carrancista, partió a Hollywood obligado por la persecución política que sufrió durante el gobierno de Obregón. Una vez allá, aprovechó el exilio para empaparse de técnica cinematográfica.

> *Desde la primera vez que estuve en Los Ángeles en 1919 —narró a un periodista de TODO—, me entusiasmó de una manera definitiva el cine, y, sobre todo, sus estimulantes complejidades, que cuadraban con mi natural nervioso y mi espíritu batallador e inquieto.*[9]

Es muy probable que durante aquella estancia en Los Ángeles, Pruneda conociera a Bismarck Mier, un joven regiomontano de origen alemán, nacido en Linares, Nuevo León, en 1906, que emigró a muy temprana edad a los Estados Unidos. En la época en que Pruneda llegó a Hollywood, él ya había pasado por los estudios de Disney y el de la Metro Goldwyn Mayer.[10] Seguramente, conociendo la dotes de caricaturista de Pruneda, fue Mier quien lo introdujo en el medio de los dibujos animados. Unos años después, ya en México, Bismarck colaboró con su compañero de exilio en la realización de las historietas *Don Catarino y su apreciable familia* y *Vale Coyote*. Más tarde participaría en el estudio de dibujos animados fundado por Pruneda en 1934 en la ciudad de México.

Pruneda regresó a México en 1921 con la idea de aplicar sus experiencias hollywoodenses; pero mientras buscaba acomodo en la incipiente industria cinematográfica nacional encontró trabajo como caricaturista en *El Heraldo de México*, donde publicó la legendaria historieta *Don Catarino y su apreciable familia*. Para su mala fortuna, *El Heraldo* era de filiación delahuertista y fue clausurado tras el levantamiento militar de Adolfo de la Huerta. Entonces, Pruneda se vio obligado a un nuevo exilio y por segunda vez se refugió en Los Ángeles, donde permaneció durante cinco años.

En 1923, asistió en Hollywood a las primeras pruebas de sonorización cinematográfica realizadas con base en discos de 33 revoluciones y, por entonces, fue que colaboró en el estudio de Walt Disney. Algunas fuentes afirman que en esos años también trabajó para los hermanos Fleischer. Según él mismo contaba, no tardó mucho en aliviarse de la pena del exilio que pronto "olvidé, al entregarme febrilmente al estudio y la observación de los problemas cinematográficos."[11]

En este segundo viaje, Pruneda seguramente se reencontró con su amigo Bismarck Mier y también conoció allá a Salvador Patiño, otro dibujante mexicano que intentaba abrirse paso en el medio de la animación Hollywoodense.

A su regreso a México ya había adquirido la suficiente pericia técnica como para hacer valiosas aportaciones a la cinematografía nacional,[12] y estableció un estudio en la ciudad de México que se ocupaba de producir noticieros, cortinillas, títulos y *trailers* para la industria. Precisamente en este estudio, Pruneda inició la producción de la primer cinta mexicana de dibujos animados: una adaptación de *Don Catarino y su apreciable familia*. Seguro de que "una sinfonía tonta a la mexicana [podía] tener un éxito loco"[13], Pruneda aseguraba:

> *...no es una prueba lo que vamos a hacer, pues ya hemos hecho lo suficiente para estar seguros de que el trabajo que saldrá de este estudio será tan bueno como el mejor americano, cosa que no han logrado las producciones hechas con actores y argumentos nacionales.*[14]

El principal colaborador de Pruneda fue Bismarck Mier, "El güero". El resto del equipo lo conformaban amigos que —como el propio Pruneda y Mier—, en su mayoría, se desempeñaban profesionalmente en el medio de la historieta: el "Conejo" Salvador Patiño –quien ya había estado con Pruneda y Mier en Los Ángeles—, el "Chamaco" Cajiga, el "Sordo" Sierra, "Mickey" Cruz, "Richard" Montaño y "Alice" y "Yoli".[15] Un dato por demás curioso es que según la prensa, "Alice" y "Yoli" eran los "ases" de fotografía de la empresa. Desgraciadamente no quedan más rastros de estas pioneras de la cinefotografía mexicana que la imagen de sus rostros impresa en un retrato de "familia" tomado en el estudio Pruneda.

Pese a que Moisés Viñas afirma que *Don Catarino* fue estrenada en 1934,[16] lo más seguro es que el filme haya quedado inconcluso. Carlos Sandoval —quien conoció a Pruneda y sus colaboradores precisamente en el tiempo en que estaban produciendo el corto—, afirma que llegó a ver "ocho o diez segundos" del experimento, "que desgraciadamente sólo quedó en el intento".[17] La prensa de la época publicó reproducciones de por lo menos cuatro secuencias: Don Catarino en una celda, el relincho del caballo que monta el charrito, el puñetazo que recibe el equino de parte de un teléfono de pared —licencias que caracterizan al medio— y un fragmento en el que aparece un elefante.

Otro proyecto de dibujos animados del estudio Pruneda fue la realización de una secuencia para la película *Revista musical Goodrich Euzkadi*, de Arcady Boytler, en la que las caricaturas de Roberto Soto y Joaquín Pardavé ejecutaban una serie de *gags* entre enormes pilas de llantas al ritmo del violín ejecutado por Lauro Uranga. Finalmente la llantera retiró el patrocinio y el trabajo de dibujos animados se canceló. Con lo que pudo rescatar del filme inconcluso, Boytler armó un corto de diez minutos que terminó titulando *Revista Musical*. García Riera supone que el público de la época pudo ver la cinta acompañando las tandas del teatro Politeama.[18]

De quienes participaron en la pionera empresa de Pruneda, el único que persistió en el cine de dibujos animados fue Bismarck Mier, quien tras esta experiencia se incorporó al estudio AVA, fundado por el doctor Alfonso Vergara en 1935. El creador de *Don Catarino y su apreciable familia* no volvería a intentar hacer "películas de muñequitos", aunque continuó haciendo diversos trabajos cinematográficos, sobre todo en el terreno del documental: entre 1940 y 1943 dirigió el *Noticiero Mexicano*; en 1944 colaboró en la adaptación de *El precio de una vida* (René Cardona) y, al año siguiente, realizó el documental *Santa Mónica*, sobre el convento colonial del mismo nombre.[19] Finalmente, Pruneda destacaría por una sólida y fructífera carrera en la historieta, la caricatura y el periodismo. A lo largo de su carrera colaboró para más de setenta publicaciones, aunque su "casa de siempre" fue *El Nacional*, del que formó parte desde 1929 hasta el 8 de diciembre de 1985, cuando falleció a los noventa y un años de edad.

La clínica del doctor Vergara

En 1935, Alfonso Vergara Andrade, un inquieto médico de origen vasco especializado en otorrinolaringología y aficionado al dibujo, la pintu-

ra, la fotografía y el cine, abrió el que terminaría siendo el primer estudio de animación exitoso de la Ciudad de México. Entre el año de su fundación y 1939, cuando cerró sus puertas, el Estudio AVA, bautizado así por las iniciales de su promotor, produjo por lo menos ocho cortos de dibujos animados: *Paco Perico en premier, Noche mexicana, Los cinco cabritos y el lobo, La cucaracha, La vida de las abejas, El jaripeo* y dos versiones del título *El tesoro de Moctezuma*[20].

El doctor Vergara pertenecía a aquella generación, formada en los primeros años de institucionalización del régimen de la Revolución, todavía marcada por la violencia de la etapa armada pero ya confiada en las promesas de modernización que anunciaba el Siglo XX. En la nueva era de vida civil todo había que inventarlo o cuando menos todo había que mexicanizarlo. El ejemplo irresistible e irrefrenable provenía del norte, del *american way of life* y sus pujantes industrias. Y así como a otros les tocó en suerte "inventar" la radio mexicana, el cine mexicano, el *swing* mexicano, los *comics* mexicanos o los *ice cream* mexicanos, al otorrinolaringólogo le tocaría inventar los dibujos animados mexicanos.

"Nunca supimos de dónde le nació al doctor Vergara la inquietud de hacer dibujos animados. No tenía antecedentes técnicos ni tenía capital"[21], cuenta Carlos Sandoval, quien abandonó sus estudios en la Escuela Superior de Comercio en 1935 para incorporarse al innovador estudio, siguiendo la pista a un anuncio publicado en el *Aviso oportuno* de *El Universal*.

Con los recursos obtenidos aliviando narices, oídos y gargantas, el doctor Vergara acondicionó un taller de dibujos animados en la azotea del edificio situado en la confluencia de Isabel la Católica y Regina, donde además del consultorio tenía su casa habitación. Los primeros aliados de la empresa fueron Antonio Chavira y Francisco Gómez. Chavira ya contaba con alguna experiencia en el medio como productor de títulos y créditos de películas de la época; Francisco Gómez era un jóven intrigado con la química de la fotografía. A este trío de pioneros le debemos los primeros revelados en color hechos en la ciudad de México, realizados en 1936, precisamente en el cuarto oscuro construido en los altos de la clínica.[22]

El equipo inicial de la flamante empresa lo completaron los dibujantes Jorge Aguilar, Luis Aguilera, Ricardo Marín, Víctor Laverde y Rafael López, el escenógrafo de la empresa. Este último había sido colaborador de Antonio Chavira en la producción de títulos cinematográficos.

Carlos Sandoval recuerda que el doctor y Francisco Gómez construyeron la primer cámara de animación "mexicana" adaptando una vieja Pathé de manivela a la que le añadieron un motor de un cuarto de caballo. "En verdad estábamos inventando el cine."[23] Para realizar sus dibujos, los pioneros acoplaron unos marcos de madera con cristales incrustados e iluminados por debajo con focos normales, que al calentarse obligaban a interrumpir el trabajo a cada momento. Ni siquiera imaginaban las mesas de animación de luz fría.

> *Siempre se estaba a la caza de revistas cinematográficas americanas o de artículos que comentaran algo de los 'muñequitos animados' que se hacían en los Estados Unidos, para ver qué se descubría o qué 'secretos' se podían sacar.*[24]

Así, hasta que alguien advirtió por una fotografía que el registro de los dibujos se conseguía gracias a unas clavijas a las que se sujetaban las hojas previamente perforadas, los pupilos del doctor Vergara copiaron el 'invento' y dejaron de recurrir a los clips que rudimentariamente utilizaban para ese propósito. Al principio, los animadores no trabajaban con hojas de celuloide sino con papel copia. Y gracias a que un ejecutivo de la oficina mexicana de Columbia Pictures, que era paciente del doctor, les prestó unos cortos de Charles Mintz, los trabajadores del estudio dispusieron de auténticas cintas de dibujos animados para

su estudio y, armados con lupa, se dieron a su examen: "Era como estar haciendo la disección de un cuerpo. ¡Allí estaba la revelación de los misterios que nos rodeaban!"[25] Su principal descubrimiento fue que no era necesario hacer 24 dibujos por cada segundo de película; bastaban doce para que los movimientos parecieran naturales al espectador, con lo que en adelante se ahorró el cincuenta por ciento del trabajo y otro tanto del costo de producción, recuerda Sandoval.

Los discípulos del doctor completaron sus lecciones en cines como el Cinelandia, fundado por Arcady Boytler en la avenida San Juan de Letrán para la proyección exclusiva de cortometrajes,[26] a los que acudían una y otra vez para observar las películas de Popeye, Betty Boop, Mutt y Jeff, el Conejo Oswald, el gato Félix o las de Mickey Mouse, entonces conocido en nuestro país como Ratón Tripitas.

Y con aquellos recursos y ese aprendizaje, el doctor y sus púpilos produjeron *Paco Perico en premier.* La cinta, de cinco minutos de duración, realizada en blanco y negro y probablemente terminada entre 1934 y 1935, comparte la atmósfera surrealista característica de las animaciones norteamericanas de la época y carece casi por completo de referencias mexicanistas, uno de los elementos centrales del humor de la época, aunque en ella aparecen algunos personajes célebres del momento, como un Agustín Lara caricaturizado, cuya mascota es un piano-perro. La acción comienza con el estreno de la película *Paco Perico en premier.* Uno de los asistentes es el ave protagonista del título, quien oníricamente pasa de la sala donde se exhibe la cinta al foro donde se produce la misma, poniendo en aprietos al director, lo que da pie a una larga persecución y al golpeteo clásico del medio. La técnica es naturalmente bastante primitiva y los juegos con las escalas de los personajes, que se reducen o crecen según se alejan o se acercan al primer plano, resultan ingenuos.

Muy probablemente, a *Paco Perico en premier* siguió una primera versión de *El tesoro de Moctezuma*, en la que ya aparece la perica Catita, la compañera de Paco. Este personaje, con cabeza de pájara, pero con un sensual cuerpo de mujer, está inspirado en la Betty Boop de los tiempos previos a la supresión de la sexualidad en los dibujos animados norteamericanos. La aventura donde los Perico buscan el tesoro del emperador azteca, supuestamente oculto en las pirámides de Teotihuacan, fue estrenada el miércoles 25 de diciembre de 1935 en el cine Mundial.[27]

A propósito, escribió el critico Luis Cardoza y Aragón en su columna *Todo en Pantalla*:

> *Sorpresa fue encontrarnos con la primer cinta mexicana de dibujos animados [...] sonora... pero terriblemente idiota ¡Qué mal dibujada! ¡Qué poco cinematográfica, a pesar de ser una película de dibujos! ¡Qué argumento! Es cierto que es de los primeros ensayos, lamentable, en todo sentido. La mediocridad se hace sentir con mayor violencia que en el caso de los films con actores. Este camino me parece mucho más difícil que el otro. Pero acaso el cine nacional logre algunos aciertos verdaderos, ya que en México existen más dibujantes con talento que actores con alguna personalidad...*[28]

Y no es que los dibujos animados disgustaran al crítico de arte guatemalteco. Al contrario: era un entusiasta del género. En la misma columna en la que destrozó *El tesoro de Moctezuma* escribió:

> *Los dibujos animados constituyen una de las adquisiciones más valiosas hechas por el cinema en los últimos años [...] ¿Hay algo más cinematográfico que los dibujos animados? Todos los caprichos, todas las audacias de la fantasía creadora pueden realizarse con extraordinaria aproximación por medio de ellos... Poesía en movimiento, en acción, de improviso objetivada ante nosotros, sin perder su íntima naturaleza misteriosa; tales*

son las cualidades preciosas, efectivas, de los dibujos animados.[29]

La tercera producción del Estudio AVA fue *Noche mexicana*. Se trata de un corto ya totalmente mexicanista, que se desarrolla durante la tradicional posada navideña que organizan los Perico en su hogar, pero una vez que los anfitriones abren la puerta a sus invitados al son de "Entren santos peregrinos", son desplazados de la escena por una variopinta fauna de claro origen disneyano, y sobre todo por un mal encarado y salvaje macho mexicano. En la secuencia más memorable del filme, y una de las más irreverentes de la historia del cine nacional, las águilas del escudo que adornan unos tarros de cerveza cobran vida y, utilizando como popotes a las serpientes del emblema, beben el fermento poniéndose una patriótica guarapeta.

Muy probablemente para la realización de este corto se incorporaron al estudio los dibujantes Leopoldo Zea Salas[30] y Bismarck Mier. Aunque Carlos Sandoval recuerda que Bismarck llegó al taller hasta el tercer corto, *Los cinco cabritos y el lobo*, varios indicios hacen pensar que participó en *Noche mexicana*: el diseño de los personajes corresponde al estilo de Mier, y uno de los invitados a la fiesta es un ratón muy parecido al protagonista del cómic *Chivo Chava*, que el dibujante publicaba en *Novedades* en esos años (por otra parte idéntico al Mickey Mouse que diseñó Ub Iwerks para Walt Disney en 1928). La experiencia de Mier, tanto en Los Ángeles como en el estudio de Pruneda, explicaría la técnica más depurada de este corto en comparación con la mostrada en las producciones anteriores.

Lo que está perfectamente documentado es que Bismarck Mier dirigió la animación de *Los cinco cabritos y el lobo*, versión mexicana del espectacular éxito de Walt Disney *Los tres cochinitos* (1933). *Los cinco cabritos* fue el primer filme a color del doctor Vergara. Se produjo por medio de un proceso llamado "Cinecolor" o "Bicolor", que a diferencia del Technicolor, basado en combinaciones de los tres básicos —verde, rojo y azul— sólo registraba los dos últimos, lo que naturalmente permitía menos combinaciones y tonalidades.[31]

A partir de este corto, el estudio cambió su nombre por el de AVA-Color. El periodista Glieb anunció jubiloso en su columna de la revista *TODO* que el nuestro era el primer país del mundo en realizar una "caricatura" a color fuera de los Estados Unidos.[32] El reportero destacó el nacionalismo de la película, expresado no sólo por la presencia escenográfica del Popocatépetl y el Ixtaccíhuatl: "...es mexicana la cabaña de los corderitos, con piso de ladrillo, sillas de Cuernavaca, trastero con jarros oaxaqueños..."[33]. Como en otras ramas del arte y la cultura de los años treinta, el nacionalismo parecía la ruta. En este espíritu Bismarck comentó al periodista que el "futuro está en animar a héroes de la literatura infantil, como los mexicanísimos nahuales, el caporal Ardilla o Pedro de Urdemalas."[34]

El artículo de Glieb, ilustrado con una fotografía de Bismarck Mier, no menciona al doctor Vergara, pero a cambio cita como productor a Roberto Morales, quien ciertamente se asoció con el otorrinolaringólogo en *Los cinco cabritos*[35]. Probablemente el animador concedió la entrevista para hacer publica su destacada participación en el corto, pues poco después se separaría de AVA-Color.

Carlos Sandoval recuerda que "por motivos personales, Bismarck Mier dejó de colaborar con el doctor, quien buscó nuevamente a Jorge Aguilar, que ya había trabajado anteriormente con él."[36] En la nueva etapa también se incorporaron al estudio los dibujantes Ranulfo López y Rubén Galván Arias.[37]

La siguiente producción del estudio fue *La vida de las abejas*, el primer dibujo animado nacional con pretensiones educativas. En éste ya se combinan tres de los elementos dramáticos característicos de esta vertiente cinematográfica: el humor, el didactismo y una historia edificante. La película de ocho minutos

explica al público infantil como se producen miel y cera, siendo al mismo tiempo la historia de un zángano, flojo y oportunista, que tras una serie de vicisitudes se convierte en un entusiasta trabajador.

Dos cortos publicitarios de la Sal de Uvas Picot, realizados entre 1938 y 1939, completan la obra de AVA. *El jaripeo* y la segunda versión de *El tesoro de Moctezuma* fueron protagonizados por la famosa pareja ranchera formada por Chema y Juana, creada por Cesar Berra en 1932 para el cancionero que cada año editaba el popular efervescente. La línea argumental básica consistía en que después de una serie de salvajes banquetes y divertidas aventuras, el ranchero terminaba padeciendo una tremenda indigestión que Juana aliviaba con los polvos del patrocinador.

Durante muchos años Cesar Berra realizó las planchas de *El cancionero Picot*, pero en los años treinta, Jorge Aguilar se encargaba del dibujo de muchos cartones publicitarios que aparecían en las publicaciones periódicas, y probablemente fue él quien promovió la realización de los cortos cinematográficos, pues había sido colaborador del estudio del doctor Vergara desde los tiempos de Paco Perico.

El jaripeo se ha perdido y sólo conocemos una copia incompleta de *El Tesoro de Moctezuma*. La anécdota de esta última era la misma que habían protagonizado Paco Perico y Catita en el corto del mismo título, sólo que esta vez la aventura no era más que una pesadilla sufrida por Chema a causa de la ingestión desmedida de sabrosos y picantes platillos mexicanos. Sandoval afirma:

En estos dos últimos cortos se llegó a desarrollar la técnica del rotoscopio (aunque entonces no sabíamos que así se iba a llamar), proyectando por debajo de la mesa de dibujo una película, cuadro por cuadro, y calcando las posiciones más importantes de una acción. Así 'animamos' un jarabe tapatío bailado por Chema y Juana y algunas secuencias, sobre todo de movimientos de caballos.[38]

Pese a que la técnica de los últimos cortos se había depurado enormemente, AVA-Color cerró sus puertas en 1939 y el doctor Vergara se retiró definitivamente de los dibujos animados. Hasta donde sabemos, del legendario equipo sólo Bismarck Mier y Carlos Sandoval persistieron en el género cinematográfico.

En 1941, ambos se integraron a la compañía Producciones Don Quijote, fundada por el empresario español Julián Gamoneda con la idea producir animaciones con fines publicitarios. Carlos Sandoval afirma que se trató de una empresa muy poco seria que sólo alcanzó a realizar unas cuantas secuencias de dos proyectos titulados *Una corrida de toros en Sevilla* y *El Charro García*.[39] Tras esta aventura, Bismarck Mier abandonó para siempre el cine animado, para dedicarse por entero a la historieta. Carlos Sandoval persistiría, participando en prácticamente todas las empresas importantes de dibujos animados que se desarrollaron en el Siglo XX, hasta su retiro a mediados de la década de los ochenta.



Notas

1 Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, UNAM, México, 1992.

2 Apenas en 1908, Emile Cohl había filmado *Drame chez les fantoches*, la primera película de dibujos animados hecha en los Estados Unidos, pero fue hasta 1911 cuando Winsor McCay presentó *Little Nemo*, la cinta que inaugura la historia oficial del *cartoon* norteamericano.

3 Sandoval Bennett, Carlos, "Crónica del desarrollo de los dibujos animados en México", *Pantalla* 17, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, México, Verano 1992.

4 Strempler, Luis, "Los dibujos animados en México", *Vida Nueva*, México, Marzo de 1955.

5 *TODO*, "Ximénez", México, 30 de julio de 1935.

6 Piño Sandoval, Jorge, "Una sinfonía tonta", *TODO*, Núm. 53, México, 4 de septiembre de 1934.

7 Archivo General de la Nación. Documentos de la Administración Pública. Fondo Lazaro Cárdenas. 523.3/30.

8 Manríquez realizó innumerables fondos para los *cartoons* de la Warner, entre ellos: *Show Business*, con Piolín y Silvestre, *Fool Coverage*, con el pato Lucas y Porky, y *Muscle Tussle*, también con el pato Lucas.

9 M. A., "Las andanzas fílmicas de Don Catarino", *TODO* 67, México, 11 de diciembre de 1934.

10 Glieb, "El Popocatépetl en caricaturas animadas", *TODO*, México, 21 de octubre de 1937.

11 Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, Conaculta/Cineteca Nacional, México, 2000.

12 Las aportaciones de Pruneda al nacimiento del moderno cine mexicano abarcaron varios campos. Entre 1928 y 1930, el inquieto caricaturista produjo *Abismos* o *Náufragos de la vida*, la primera película sonora del cine mexicano —anterior en un año a *Santa* (Antonio Moreno, 1931). El experimento, que se ocupaba de combatir el alcoholismo, se estrenó en el cine Balmori el 23 de febrero de 1931. Dos años después, el creador de Don Catarino se encargó de los efectos especiales de *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933). Según Perla Ciuk, Pruneda realizó sus primeros noticieros de cine en los albores del siglo XX, cuando por consejo de Salvador Toscano compró una cámara de cine en el establecimiento "La Fotito", de la calle de 5 de Mayo, para producir un primer Noticiero Mexicano, que entre otros asuntos registró algunas faenas del torero Rodolfo Gaona. Ya en los años treinta fue director de los noticieros Aztecart y Clasa, y entre 1940 y 1943, del Noticiero Mexicano. García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano* (Tomo I), Universidad de Guadalajara/ Gobierno del Estado de Jalisco/ Conaculta/IMCINE, México, 1996, y Ciuk, Perla, *op. cit.*

13 Sinfonías tontas (*Silly Symphonies*) era el título una de las series de cortos de Walt Disney.

14 M. A., *op. cit.*

15 Como el propio Pruneda, muchos de sus colaboradores destacaron más en la historieta que en la animación. Bismarck Mier colaboraba con Pruneda en *Don Catarino y su apreciable familia*, y prácticamente hacía todo el trabajo de la serie *Vale Coyote*. Unos años después, ya como autor, publicó *Chivo Chava* (*Novedades*, 1939) y creó a los inefables personajes *Poca Luz* y *Huele de Noche*, protagonistas de *Padrinos y vampiresos* (*Chamaco*, 1940). Por la gracia y soltura con que manejó el lenguaje y el humor pachucos, en éstas y otras muchas historietas, "El güero" terminaría ganándose el sobrenombre del *Tin Tan* del cómic mexicano. El "Sordo" Sierra era el dibujante sordomudo Ignacio Sierra, autor de *Episodios de la vida de Villa* (*Sucesos para todos*, 1934) y *Drake* (*Chamaco*, 1943). Su trayectoria en la historieta mexicana llega hasta los años setenta. Por su parte Salvador Patiño "Conejo", publicó *Simplón Colilla* (*Sucesos para todos*, 1934), y *Jiménez y su patrulla* (*Sucesos para todos*, 1937).

16 Viñas, Moisés, *op cit.*

17 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*, y Carlos Sandoval Bennett, entrevista realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best, Juan Martínez y Natacha García, junio de 1996, ciudad de México.

18 García Riera, Emilio, *Historia documental..., op. cit.*

19 Ciuk, Perla, *Op cit.*

20 Con excepción de *El jaripeo*, existen copias de estas películas en los acervos de la Cineteca Nacional de México y la Filmoteca de la UNAM.

21 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

22 Con los años, Francisco Gómez llegaría a fundar los Laboratorios Cinematográficos México y sería su director técnico a partir de 1951

23 Sandoval Bennett, Carlos, entrevista citada.

24 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

25 *Idem.*

26 García Riera, Emilio, *Historia Documental..., op. cit.*

27 *El Universal*, México, 25 de diciembre de 1935.

28 Cardoza y Aragón, Luis, "Todo en pantalla", *TODO*, México, 7 de enero de 1936.

29 *Idem.*

30 Zea Salas destacó como dibujante de historietas. En la época que participó en el estudio del doctor Vergara hacía *Booby el inquieto* y *El tío Babas*, para la revista *Chamaco* de Publicaciones Herrerías. Poco después realizaría *Águila Roja* y *Jungla*.

31 Las copias que conserva la Cineteca Nacional son en blanco y negro.

32 Glieb, *op. cit.*

33 *Idem.*

34 *Idem.*

35 Roberto Morales estaba produciendo por la misma época el largometraje *Allá en el rancho chico*, versión con actores infantiles de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

36 Entrevista con Carlos Sandoval. *op. cit.*

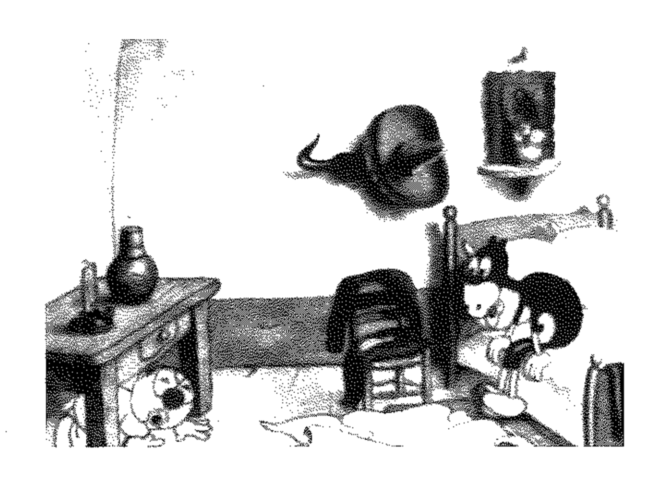
37 Ranulfo López sería más tarde director de arte de una de las agencias de publicidad más importante de México.

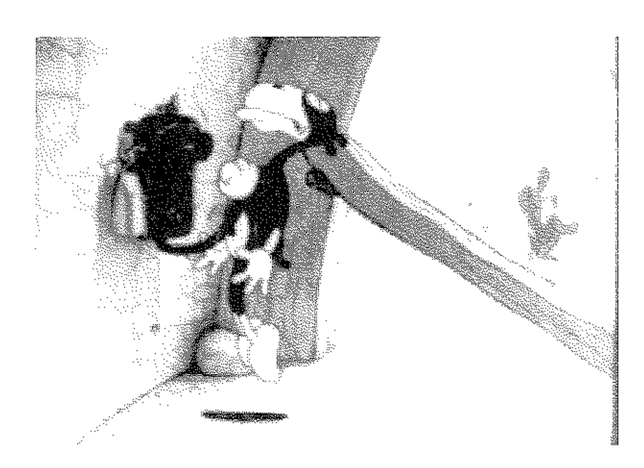
38 Sandoval Bennett, Carlos, "Crónica del desarrollo de los dibujos animados en México", *Pantalla* 17, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, México, Verano 1992. La técnica del rotoscopio fue patentada por Max Fleischer en 1915 y utilizada por primera vez en un *cartoon* de Koko el payaso. Más tarde fue desarrollada y usada profusamente por Walt Disney, sobre todo para resolver los complejos movimientos de personajes humanos.

39 *Idem.*



Salvador Patiño, Ben Sharpsteen y Salvador Pruneda en el Walt Disney Studio de Los Ángeles, California. Circa 1925. *TODO*, 11/12/1934. Colección Armando Bartra.





Don Catarino, Salvador Pruneda. *Circa* 1934.



Salvador Pruneda (al centro, apoyado en el escritorio) y el equipo de producción de *Don Catarino*. *TODO*, 11/12/1934. Colección Armando Bartra.



Revista musical Goodrich Euzkadi. *VEA*, 1934. Colección Armando Bartra.



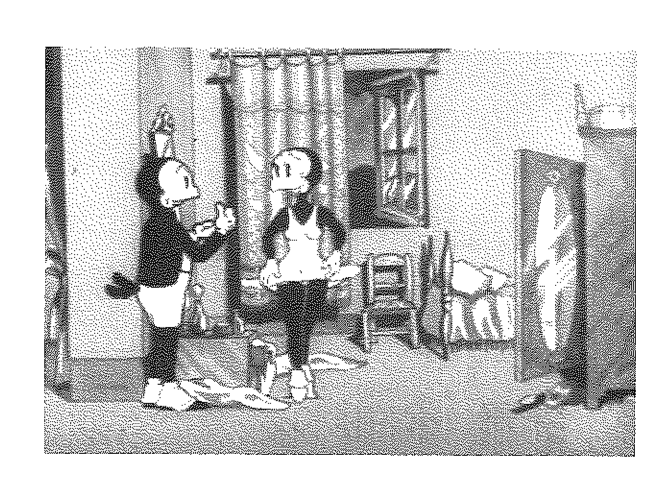
Alfredo Ximénez y su versión mexicanista de Betty Boop. *TODO*, 30/VII/1935. Colección Armando Bartra.



Carlos Manríquez junto a Emil Flohri, su jefe en departamento de escenografía en el Walt Disney Studio. *TODO*, Núm. 53, 4/IX/1934. Hemeroteca Nacional.

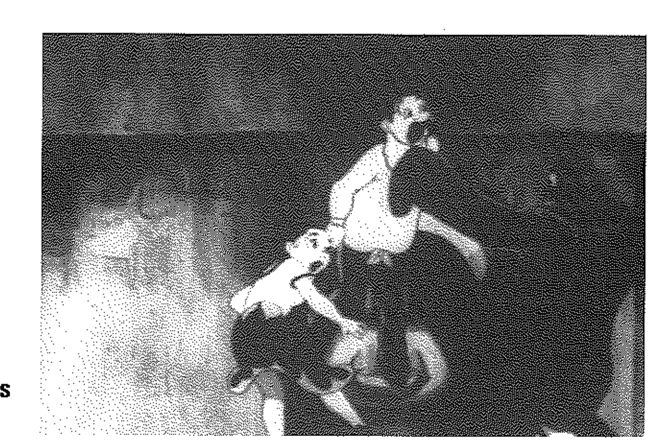


ersonal del estudio AVA. Fotografía tomada el 3 de septiembre de 1939 en el edificio de Isabel la Católica y Regina. Colección de Carlos Sandoval.

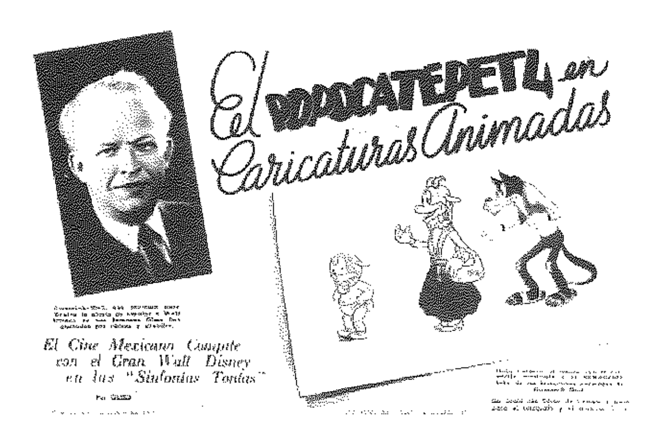




Noche mexicana. Producciones AVA. *Circa* 1936



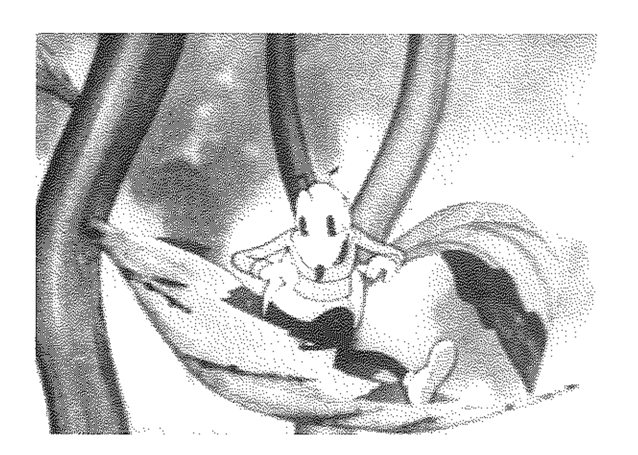
El tesoro de Moctezuma. Producciones AVA. *Circa* 1936



Página de la revista *TODO* en la que apareció un reportaje sobre la filmación de *Los cinco cabritos*. En la foto, Bismarck Mier. *TODO*, 21/10/1937, Colección Armando Bartra.



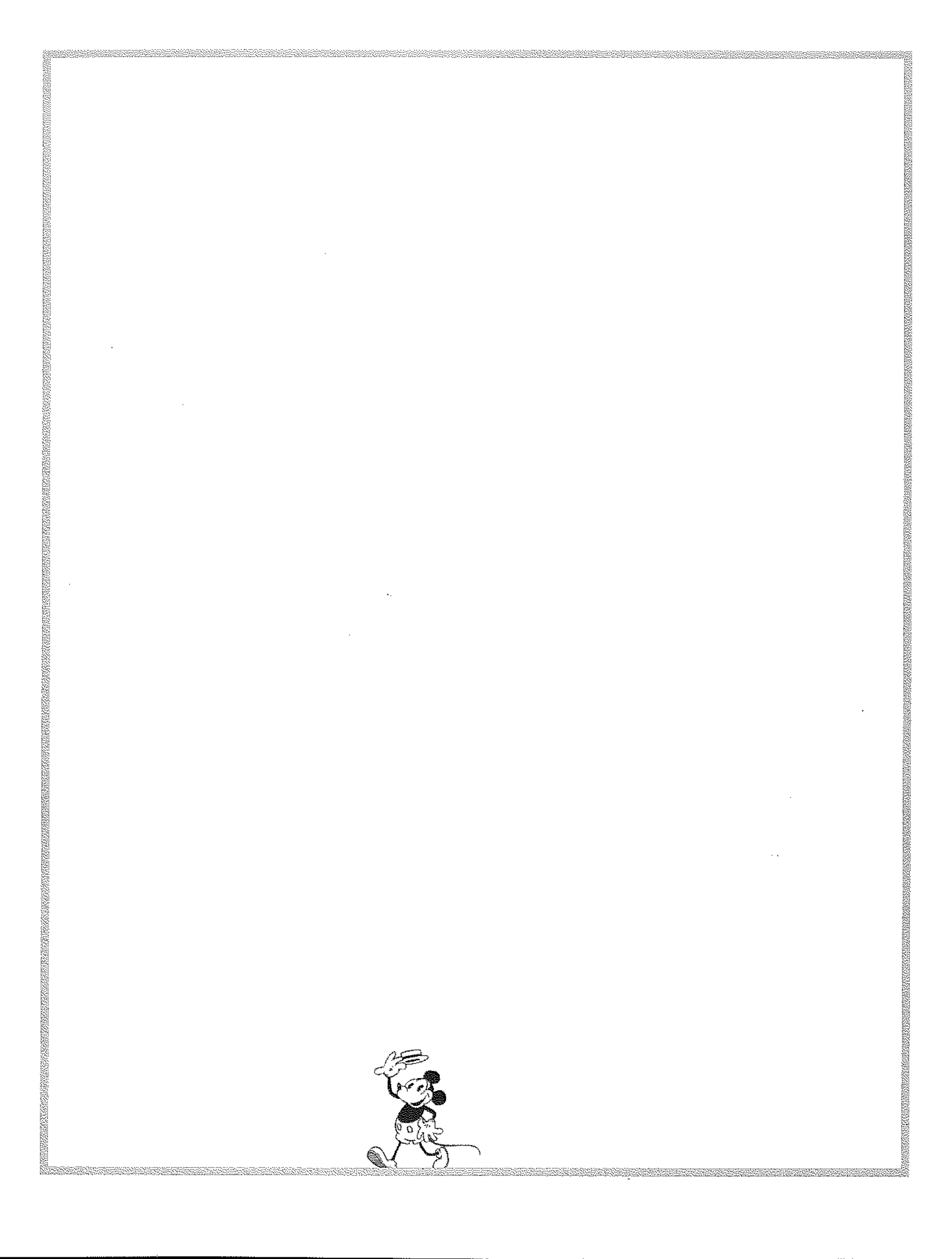
Los cinco cabritos. Producciones AVA. *Circa* 1937.



La vida de las abejas. Producciones AVA. *Circa* 1937.

Capítulo .002

La apropiación de la técnica (1927-1939) **Territorio panamericano (1940-1949)** Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959) El país de la maquila (1960-1969) Tiempo de largometrajes (1970-1979) La contracultura animada (1980-1989) ¿Canto de cisne? (1990-2002)



Los cuarenta fueron años de esplendor para nuestras industrias culturales: el cine, la radio, la música popular y la historieta vivieron entonces sus épocas de oro. Paradójicamente, el país pasaba, entonces, por un momento de intensa norteamericanización. Durante el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho esta norteamericanización aparecía como la única vía posible a la modernización. La vecindad geográfica, el intercambio comercial, los flujos migratorios y el poderío económico de los Estados Unidos siempre fueron ineludibles, pero con la Segunda Guerra Mundial los lazos militares, económicos y culturales entre las dos naciones se estrecharon como nunca antes.

Esta norteamericanización del país, que todavía abrevaba orgullosa y oficialmente de su ideología nacionalista y revolucionaria, tenía un ejemplo privilegiado en los entretenimientos favoritos del general Manuel Ávila Camacho: el golf, el polo y el cine de dibujos animados. En el reportaje titulado "Al presidente le gusta el cine", publicado por la revista *México Cinema* en agosto de 1942, el periodista Luis Spota reveló que

> *Al general Ávila Camacho, presidente de la República, le encantan las películas de monos y es difícil que se pierda de ver una de ellas [...] Todos los días, de lunes a domingo, se exhiben películas en su sala particular, que está equipada con dos magníficos proyectores, mejores y más potentes que los del cine Alameda, y con un sistema sonoro como hay pocos en el país. A estas diarias veladas cinematográficas asisten su esposa y las de algunos ministros allegados; pero nunca extraños. La tarde de los jueves acude el general. Y, como cualquier persona que ha pagado dos pesos, un peso o, más democráticamente, un tostón por ver un programa doble, el presidente se emociona, ríe —o sonríe, que es más difícil. No es raro oírle comentar a media voz las gracejadas de Cantinflas o del Pato Pascual.*[1]

Un presidente adicto al "cine de muñequitos" podría haber alentado el despegue de los dibujos animados mexicanos, sin embargo, el impulso que vivió la actividad en los años cuarenta no vino del gobierno mexicano, sino del norteamericano.

Paquete de sorpresas. Disney en México.

> *Mientras la mitad del mundo está siendo obligada a gritar "Heil Hitler", nuestra respuesta es decir "Saludos amigos".*
>
> Walt Disney

Con la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos vieron amenazado su poderío en América Latina. En el débil equilibrio mundial, corrientes políticas e ideológicas como el nacionalismo revolucionario, el populismo, el comunismo, el conservadurismo católico y el fascismo se aunaban a un

histórico sentimiento antinorteamericano, que podía ser muy peligroso para los intererés estadounidenses. Así, para fomentar una política de seguridad hemisférica, la administración Roosevelt impulsó como nunca antes el panamericanismo y creó, en agosto de 1940, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAI), cuyo primer director fue el millonario Nelson Aldrich Rockefeller.[2]

Con el fin de crear una opinión pública favorable a la política norteamericana y al *american way of life*, la OCAI destinó grandes esfuerzos y recursos a la prensa, la radio y el cine del sur de su frontera.[3] De los asuntos cinematográficos de la Oficina se encargaron John Hay Whitney —el productor de *Lo que el viento se llevó*—, y Francis Alstock, quienes buscaron la colaboración de Walt Disney para revertir la histórica antipatía latinoamericana a los Estados Unidos.

Muy probablemente aconsejado por Gunther Lessing —el director de la división de cortometraje de la OCAI, y quien previamente había trabajado en el consejo de administración de Disney Productions—, Hay Whitney habló con Disney para que colaborara con las actividades que coordinaba Rockefeller; le ofreció 70 mil dólares para costear una gira de buena voluntad por América Latina y 250 mil más para la producción de cinco cortos.[4]

Disney aceptó, y acompañado por su esposa y un equipo de quince colaboradores salió de Hollywood el 7 de agosto de 1941. Durante más de dos meses visitó Argentina, Brasil, Bolivia y Chile. El plan original era realizar doce cortos, pero finalmente sólo filmó cuatro, mismos que agrupó en el mediometraje *Saludos amigos*, en el que el Pato Donald y Tribilín compartieron estelares con Pepe Carioca, un loro brasileño, y Pedro, un avioncito chileno humanizado. Aquella *Disney's Goodwill Tour of Latin America* (Gira de buena voluntad), como se le conoció en los medios norteamericanos, fue concebida como un gran espectáculo propagandístico: en cada una de las naciones visitadas, el paso del equipo de filmación, bautizado por los propagandistas como "El Grupo", fue ampliamente publicitado. Al final, la OCAI produjo un documental sobre el viaje titulado *South Of The Border With Disney* (Al sur de la frontera con Disney). La cinta de media hora de duración ilustra como se documentó y preparó *Saludos amigos* y propaga la política de "buena voluntad" del presidente Roosevelt. En ella se muestran bailes típicos de la región y se ve a los "artistas norteamericanos" regalar dibujos autografiados a los niños del sur.[5]

La siguiente parada del *Disney tour* era naturalmente México, país estratégico para los intereses norteamericanos. En septiembre de 1942, el licenciado Miguel Alemán —entonces secretario de gobernación— y su esposa visitaron los estudios Disney en Burbank, California, donde se sirvió un almuerzo en su honor.[6] Posiblemente en aquella ocasión se concertaron los detalles de la visita que dos meses después realizaría Walt Disney a la ciudad de México.

A las cinco de la tarde del miércoles 9 de diciembre de 1942 el *California Clipper* de la Compañía Mexicana de Aviación procedente de Los Ángeles aterrizó en el aeropuerto de Balbuena de la ciudad de México. Unos minutos después descendieron por la escalerilla Walt Disney, su esposa Lillian y trece de sus colaboradores, entre ellos dos mexicanos: Ernesto Terrazas —un ex boxeador originario de Chihuahua, que se había convertido en diseñador de personajes del estudio— y Edmundo Santos, el encargado de realizar las versiones en español de las películas de la compañía. Según *El Universal*,

> *Un grupo de aficionados al cine, entre los que predominaba la chiquillería, recibió al connotado dibujante [...] portaba su inseparable sweater amarillo del que sólo se despoja, al decir de sus íntimos, para bañarse y dormir.*[7]

Todavía mojado por "un magnífico chubasco que estuvo cayendo de manera pertinaz

durante diez minutos"[8], pero ya protegido por un sombrero charro y entre la alegre música del mariachi que llevó para recibirlo el licenciado Alejando Buelna, jefe de turismo de la Secretaría de Gobernación, Disney hizo sus primeras declaraciones a la prensa mexicana:

> *Vengo para hacer una de mis películas, en la cual daremos ambiente mexicano. Música legítima de este país, trajes típicos para mis figuras, muchas flores, mucha luz, riqueza de colorido [...] Vamos a ver si podemos hacer algo representativo de la nación mexicana. Creo que se llamará* Piñata.[9]

Piñata era el nombre del episodio mexicano de la cinta de ambiente latinoamericano que inicialmente se denominó *Paquete de sorpresas* y finalmente recibió el título de *Los tres caballeros*.

La estrategia utilizada en la producción de *Los tres caballeros* fue similar a la utilizada en la gira sudamericana. También se trataba de hacer un *working holiday* (una suerte de vacaciones de trabajo), en la que se insistió en propagar el cariño de Disney por México. Durante dos semanas, los visitantes asistieron a charreadas, posadas, procesiones, paseos típicos, corridas de toros y *cocktails*; y acudieron lo mismo ante el presidente Ávila Camacho que al santuario de la Virgen de Guadalupe; se codearon con funcionarios públicos y personalidades de los medios artístico y "social". Durante aquellos días de febril actividad, de fiesta y propaganda, Disney y sus acompañantes fueron seguidos puntualmente por la prensa nacional. El seguimiento se inició "en pleno vuelo desde el *California Clipper*", cuyas incidencias fueron cubiertas en vivo por la Cadena Radio Continental y trasmitidas no sólo en México, a través de la XEQR, sino al resto del mundo por onda corta.[10]

A las dos horas de su arribo a la capital, Walt Disney recibió a los periodistas en la suite 601 del Hotel Reforma para ofrecer su primer conferencia de prensa. Desplegó los bocetos del proyecto mexicano, reveló que la producción tendría un costo de un millón y medio de dólares, y dio conocer parte del *story board*, que comenzaría al quebrarse una clásica piñata con la aparición de un "paquete de sorpresas" enviado a Donald por sus amigos latinoamericanos. Uno de los temas inevitables de la conferencia fue la guerra y el animador explicó la participación de su compañía en el esfuerzo bélico de los Estados Unidos.[11]

El jueves 10, se celebró un *cocktail party* en honor de Disney en el Salón Beethoven del Hotel Reforma, al que acudieron "numerosas personalidades" tales como Alejandro Buelna, Emilio Azcárraga Vidaurreta, Santiago Reachi (presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas), Gutierre Tibón, el caricaturista Antonio Arias Bernal, el influyente periodista cinematográfico Jorge Carrasco *Lumiere* y el pintor Diego Rivera. Los invitados disputaron "la foto" junto al "genio de los dibujos animados". En un momento se habló de las inclinaciones plásticas de Adolfo Hitler, y Disney, que conocía algunos de sus cuadros, comentó: "Hitler es tan mal pintor como gobernante".[12]

La noche del viernes 11 de diciembre, la caravana Disney se presentó en el Teatro Iris, donde se estrenó *Saludos amigos*. Durante el evento, el popular locutor Alfonso Sordo Noriega hizo la presentación de los artistas norteamericanos y explicó a la concurrencia que el dibujante estaba en nuestro país para hacer un filme que mostraría al mundo "nuestras más bellas tradiciones [...] Los artistas que lo acompañaron hicieron las delicias del público dibujando ante ellos a los favoritos de la pantalla, Pato Pascual, Tribilín, Miguelito y los nuevos personajes que aparecerán en la próxima película de ambiente mexicano."[13]

Ese mismo día tuvo lugar una exhibición privada de los documentales producidos por el Departamento de Turismo "sobre todos los estados de la República con sus cosas típicas". Gracias a esta función, Disney pudo recorrer el país en tan sólo una hora, como

comentó el organizador del evento, Alejandro Buelna.[14]

El sábado 12 de diciembre, los camarógrafos, técnicos y dibujantes —ya bautizados por un reportero como "los legionarios del lápiz"— visitaron la Villa de Guadalupe. La fiesta deslumbró a Disney: "Nunca en todos mis viajes había visto un espectáculo semejante", afirmó.[15] Los concheros llamaron particularmente su atención, e incluso convenció a un grupo del Estado de México de relajar la disciplina ritual:

> *A pesar de la resistencia de los danzantes a ser fotografiados, Disney, con su cordial sonrisa llegó a convencerlos y lo que es más, a ponerse junto a ellos a paso de marcha[...] Aunque sin hablar español trató de entenderse con los indígenas tomándolos del brazo y bailando con ellos...*[16]

Aquel momento, en que el máximo icono de la cultura popular norteamericana intervenía con cierta frivolidad turística en una de las expresiones más vivas y representativas del sincretismo mexicano, fue inmortalizado por uno de los fotógrafos de la agencia Hermanos Mayo.

Los visitantes dedicaron la mañana del domingo a un paseo por Xochimilco —"como buen turista [Disney] fue a constatar que aquí tenemos una Venecia tan curiosa que los indios hablan inglés"[17]—; después recorrieron museos y algunas calles de la ciudad, siempre haciendo tomas con sus cámaras de 16 milímetros. Por la tarde, Disney asistió a la primera corrida de toros de su vida y "hasta sacó su pañuelo para pedir la oreja y el rabo que le dieron al diestro David Liceaga."[18]

Uno de los objetivos de las giras latinoamericanas era explorar las posibilidades de colaboración de animadores y dibujantes de la región en las producciones Disney. En un memorando del 26 de julio de 1941, John Hay Whitney le informó a Rockefeller que esperaba contar con "la colaboración de artistas latinoamericanos como Campos (Argentina), Delano (Chile) y Covarrubias (México). La parte musical deberá estar a cargo de compositores como Villalobos (Brasil) y Chávez (México)".[19]

Ni Miguel Covarrubias ni Carlos Chávez colaboraron en el proyecto, aunque curiosamente, en 1939, el dibujante y el músico habían propuesto a Disney producir una película de dibujos animados, basada en una idea del indigenista Alfonso Caso, que se llamaría *La creación del mundo*. En este proyecto nunca realizado también colaboró Salvador Novo.[20] Disney tampoco estableció un estudio en México, aunque hay algunos indicios de que efectivamente buscó animadores mexicanos durante la gira de diciembre de 1942. El dibujante de historietas Ramón Valdiosera cuenta que: "Cuando vino Disney a México para filmar *Los tres caballeros*, Ernie Terrazas, que venía con él, y fue el creador del gallito Pancho Pistolas, estuvo buscando dibujantes para hacer la película. Nosotros lo conocimos por esa época."[21] Aunque Terrazas sería un personaje decisivo de la historia posterior del cine mexicano de dibujos animados, entonces no obtuvo resultados dignos de mención.

Por aquellos días la *disneymanía* llegó a los hogares mismos de la clase política: una piñata del pato Pascual fue el centro de atención y regocijo de los invitados a la posada que ofreció la tarde del miércoles 16 el canciller mexicano Ezequiel Padilla en su residencia.[22]

Mientras el periodista Juan Denegri especulaba acerca de si Disney visitaría "el Tenampa, el Leda, el Camelia, Los Tranvías y otros sitios netamente mexicanos como el Salón México"[23], el animador se encontraba con Miguel Alemán en la Secretaría de Gobernación para platicar, entre otros asuntos, acerca del uso de los dibujos animados con propósitos propangadísticos, educativos, sanitarios y turísticos.[24] A la conferencia también asistió el doctor Víctor Fernández Manero, secretario de salubridad, quien enseñó al cineasta documentales producidos por la secretaría para sus campañas sanitarias.[25]

El viernes 18 de diciembre, Miguel Alemán condujo a Walt Disney a Palacio

Nacional, donde fue recibido en audiencia especial por el presidente Ávila Camacho. Uno de los temas de conversación fue el polo, ya que el cineasta y el político compartían la afición por este deporte a tal grado que cada uno tenía su propio equipo. El norteamericano ofreció al presidente "enviar a su *team* en la próxima primavera" para enfrentar a los mexicanos en amistosa contienda.[26]

El sábado 19 de diciembre, el gobierno de la ciudad organizó un jaripeo en el rancho "El Charro", al que llegaron Disney, vestido de charro, su esposa Lillian, la actriz norteamericana Ann Sheridan, vistiendo traje de china poblana, y la mexicana Esther Fernández, acompañados por Woodall Rodgers, alcalde de Dallas, Texas. Por supuesto acudió la aristocracia charra de México: Carlos Rincón Gallardo, marqués de Guadalupe; Alfredo B. Cuellar y el teniente Gabriel Gracida, quien montó a "Pavo", el famoso corcel propiedad del presidente Ávila Camacho. "Bellas empleadas de la SEP y de Agricultura y Fomento se encargaron de dar el ambiente típico de la fiesta vistiendo trajes regionales [...] grupos de aborígenes dieron la nota folklórica." Por ahí fue visto también el dibujante Miguel Covarrubias.[27]

El último evento social de la gira fue la posada celebrada el domingo 20 en la plazoleta del Rancho del Artista. Para júbilo de Disney, aquella fiesta fue un gran momento del México típico. El animador, agasajado con humeantes elotes, típicas hojas, champurrado y tamales verdes, colorados y de dulce, admiró a las parejas realizar arabescos a ritmo del jarabe, formó fila con la concurrencia de "peregrinos" pidiendo posada, acompañó a las hermanas Águila cantando la letanía, empuñó "el indispensable garrote" para "despanzurrar" la primera piñata de la noche y brincó entre los buscapiés que soltaba un "torito" que saltó a la plazoleta del rancho. En el salón del baile, ante los cuadros del Dr. Atl y de Jorge González Camarena, que ahí se exhibían, departió, entre otros con el escritor Gutierre Tibón, la actriz Stella Inda, el experto petrolero Mr. March, la cantante Sonia Verbitzki, el poeta Godoy, el presidente de la Cruz Roja mexicana, licenciado Quijano, el "nocheriego" Manuel García, el compositor Tata Nacho y su colega Arcady Boytler.[28]

A las siete de la mañana del siguiente día, Walt Disney y sus acompañantes partieron de regreso a Hollywood con "centenares de esbozos de lugares bellos y pintorescos [...] tres mil quinientos pies de película y una colección de música mexicana".[29] A su llegada a Los Ángeles, Disney declaró:

> *Me causó una gran impresión la actitud progresista de todos los funcionarios del gobierno que conocimos. Están haciendo muchas cosas buenas a favor del pueblo mexicano, y todos ellos desean un vínculo más estrecho entre nuestros dos pueblos.*[30]

Siete meses después, en agosto de 1943, Disney regresó a México para recibir el orden del Águila Azteca que en grado de insignia le otorgó el gobierno mexicano, junto a Francis Alstock, Louis B. Mayer y Francis FitzPatrick.[31] Una vez más fue recibido en el aeropuerto por "Alejandro Buelna y su escolta de mariachis" y, a su paso, fue tendida una lluvia de claveles rojos que llevaba una "caravana de guapas muchachas con uniforme de la Pan American [...] Al bajar del avión, Disney exclamó lleno de entusiasmo: "¡Saludos amigos!"[32]

Durante la ceremonia de entrega de la presea, en el teatro Metropolitan, el canciller Ezequiel Padilla afirmó:

> *Disney ha puesto sus facultades extraordinarias y su estro deslumbrante y fecundo al servicio de la unión de los pueblos de América. A la política de la buena vecindad, corresponde una cinematografía de la buena vecindad [...]*[33]

Pero aún más claro y enfático fue Buelna, el director de turismo, quien agradeció a los premiados por:

Hacer la maravilla de cambiar por completo ante el mundo el concepto falso de un México decrépito, con todos los vicios y ningunas virtudes. Había que acabar con un México que olía a pólvora o que sonaba a moneda falsa, para presentar el alma nacional, sus costumbres y virtudes de pueblo que se esfuerza para elevarse sobre el lugar en que se le ha colocado.[34]

Durante la ceremonia se dio un intercambio de banderas nacionales entre artistas mexicanos y norteamericanos, en el que participaron, entre otros, Hedy Lamarr, Walter Pigdeon, Clarence Nash (la voz del Pato Donald), Esther Fernández, Gloria Marín y David Silva. Y para concluir el acto de una manera impecablemente panamericana, la Banda de Policía de la Ciudad de México entonó los himnos de ambos países, mismos que fueron coreados de pie por una "respetuosa concurrencia que llenó las cinco mil butacas del hermoso teatro".[35]

Aunque la prensa anunció una tercera visita de Disney a México para el estreno mundial de *Los tres caballeros* en diciembre de 1944, el animador no acudió; en aquella ocasión estuvo representado por su hermano Roy.

La premiere fue precedida por una intensa campaña publicitaria, que no escatimó elogios a Disney y exigió el agradecimiento nacional por la visión del país que ofrecía la película:

Deben ser motivo de gratitud de nuestra parte hacía Walt Disney, Los tres caballeros *y las señales de distinción, de que nos hace objeto con esta película, que habrá de pasear por el mundo entero el nombre de México y ofrecer ante los ojos de los asombrados espectadores, el fuerte colorido de nuestras danzas tarascas, costeñas, así como la maravilla de nuestros jardines flotantes. México habrá de rendir un tributo de homenaje al pintor cinematográfico de nuestro México, tradicional y vernáculo.*[36]

México recibe la distinción mundial de estrenar en Gran Premiere, la cinta Los tres caballeros *[...] Es una exaltación de México. [...] una magnífica sucesión de cuadros que recuerdan al arte pictórico popular de nuestro país [...] Los tres caballeros no es una cinta de caricaturas, es la América Latina en la pantalla [...] El Pato Pascual rompiendo la piñata es un hermoso y emocionante homenaje a México. [...] Todo México debe conocer al ya famoso Pancho Pistolas, el charro mexicano valiente y dicharachero, que en el fondo de su pistola lleva prendida la re-solución de cualquier problema y discusión, si bien sabe tronar al aire con su poderosa 45, también sabe de delicadezas y sentimentalismo. [...] Pancho Pistolas enseña a sus amigos la realidad de un México real, de un México pletórico de luz, de color, de alegría...*[37]

Finalmente llegó el jueves 21 de diciembre, el esperado día de la Premier de Gran Gala de "la película dedicada a México". Pese a lo anunciado no asistieron ni Walt Disney ni Manuel Ávila Camacho. En representación del animador acudió su hermano Roy, y en la del "presidente caballero", el Secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla. En el mezzanine del teatro se realizó una exposición y "venta relámpago" de las populares figuras de Disney. Actuaron en escena Tin-Tan y su carnal Marcelo, la cantante Dora Luz y la orquesta de Everett Hoagland. El maestro de ceremonias fue Pedro de Lille, el locutor estrella de la XEW. Acudieron a la función Miguel Alemán Valdés, Emilio Azcárraga Vidaurreta, Santiago Reachi, Esther Fernández, Carmen Molina, Max Gómez, Lilia Michel, Rafael Baledón, Roberto Cantú y "la plana mayor de la cinematografía, la prensa y la radio."[38] Agustín Lara andaba por ahí y comentó "¡Así se hacen las cosas, señor Walt Disney! ¡Olé!"[39]

Salvador Novo también estuvo ese día en el Teatro Alameda. No le gustó la película y a propósito escribió:

Lo que le faltaba [...] se aplaude que un país –y se aplaude en ese país– se ilustre por el símbolo de una ave de corral con pistolas y desplantes a la Jorge Negrete [...] la visión de México que esta película presenta, me parece lamentablemente idéntica a la que imaginó que disfruta cualquier turista texano cuando ya bastante borracho, aplaude en las variedades del Patio lo que toma por la expresión auténtica de México [...] Mis amigos impugnaron esta opinión, con surtidos argumentos. ¿Por qué, dijo uno, los mexicanos no han producido una película como ésa? Creo –temo– que no porque a los productores les falten ganas. ¿Cabe desestimar; puede no agradecerse –dijo otro–, la buena voluntad con que el genio Disney se esfuerza en halagar a México y en propagarlo por el mundo con su alegre película? Y en último término, ¿tiene él la culpa de que no le enseñaran para documentarse otro México que aquella su adulterada deformación, cuya caricatura reproduce? Claro está que yo ignoro el método de documentación que sigan los yanquis en el caso de las películas. Tengo que convenir que la culpabilidad disminuye, en consecuencia, si como conjetura otro de sus abogados defensores, cuando un Disney nos visita, cae en las manos rutinarias del Departamento Oficial de Turismo, y se ve sometido a un itinerario que lo indigesta en Xochimilco, le muestra las pirámides de Teotihuacan, y acaba por meterlo en El Patio para saturarlo de whisky y de folklore. [40]

Pese a la opinión de Novo, la respuesta del público mexicano a la cinta disneyana fue inusitada. Tras siete semanas de exhibición, la taquilla del Teatro Alameda había recaudado 670 mil 109 pesos, siendo ésta la mayor cantidad lograda por película alguna en México hasta ese momento.[41]

Los tres caballeros se inicia cuando Donald recibe un paquete de regalos de "sus amigos de América Latina" y está dividida en tres grandes segmentos. El primero narra la aventura del friolento pingüino Polo que escapa del Antártico para viajar a los soleados Galápagos y termina con el cuento de un niño gauchito y su burro volador. La segunda sección está dedicada a Brasil y en ella, Donald y Pepe Carioca, el loro de *Saludos amigos*, interactúan con Aurora Miranda que interpreta la canción *Os quindis de Yaya*.

La sección dedicada a México es la tercera. En ella aparece el gallo Panchito disparando sus pistolas a diestra y siniestra. El pato, el loro y el gallo sobrevuelan un México idílico en un sarape volador que hace de alfombra mágica: pasean por Xochimilco, Pátzcuaro, Tehuantepec, Veracruz, Acapulco y la ciudad de México. La secuencia de Acapulco, en la que interactúan actores reales y personajes dibujados, según algunos críticos, como Eric Smoodin y Jean-Burton Carvajal, constituye una perfecta fantasía turístico-machista: Donald persigue a un grupo de hermosas bañistas, las asusta y corretea, hasta que finalmente la situación se invierte y el pato termina manteado por las risueñas muchachas de la playa.

Richard Shale ha señalado que en los últimos diez minutos de la película, el punto de vista pasa del exterior al interior de la psique de Donald; no se trata sólo de la puesta en escena de las fantasías de un pato viajero, sino de las "imágenes desesperadas" de la mentalidad norteamericana formada en la guerra, precisamente cuando ya es inminente la derrota nazi y el triunfo aliado; son imágenes de fin de pesadilla, de una sociedad ya segura de su pronta liberación, de ahí su franco y festivo erotismo, su alegría desbordada. En estas secuencias ya sólo son reales y carnales Dora Luz y Aurora Molina, mientras los escenarios en que se mueven se han vuelto casi abstractos y simbólicos. Así, tras la aventura con las bañistas acapulqueñas, Panchito introduce a Donald en la vida nocturna de la capital; Dora Luz canta *You belong to my Heart (Solamente una vez)* "en inglés y para tí", y el bolero de Lara da lugar a un vertiginoso delirio animado. Lo más notable

es, por un lado, la eficacia con la que se sostiene el sentimentalismo de la interpretación en un mundo caricaturizado y, por otro, lo sugestivo del clímax, cuando ya en pleno surrealismo, una nutrida serie de femeninos labios autónomos besan a Donald y lo transforman en un cohete despegando. Lo que sigue es la transfiguración de un cacto en una charrita —Aurora Molina— que baila *Jesusita en Chihuahua* mientras coquetea con el pato, entre una alegre marcha de cactos danzarines.

Y mientras para el público lo deslumbrante de la película resultó la perfecta sincronización de realidad y dibujo, para los profesionales del medio lo más memorable fue la animación pura. En este sentido, algunas secuencias de *Los tres caballeros* se han convertido en clásicas del género, como aquella en la que los personajes cantan el tema de la película —una adaptación de Ray Gilbert a la canción *Ay Jalisco no te rajes* de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar— animada por Ward Kimball, quien ha explicado: "decidí ser visualmente literal: lo que se escucha es lo que se ve, cuando los personajes hablan de sarapes aparecen sarapes..."[42] Los críticos también han destacado lo innovador y experimental de los diseños realizados por Mary Blair para la secuencia de los niños que piden posada —en la que casi no hay animación y lo único que tiene movimiento son las flamas de las velas.[43]

En Estados Unidos la crítica tuvo todo tipo de comentarios. En la línea de la opinión sustentada por Salvador Novo, John Mason Brown, del *Saturday Review*, escribió: "la mezcla de dibujo y gente real es una de las más desafortunadas experiencias desde la Prohibición [...] Walt Disney ha probado ser tan Buen Vecino como pobre artista."[44]

Wolcott Gibbs, crítico de *New Yorker*, fue de los primeros en señalar lo inusitado y audaz de las connotaciones sexuales del filme: la secuencia en la que "aparecen el Pato y una jovencita entre un fálico coro de cactus sería considerada demasiado sugestiva en medios menos inocentes", escribió.[45] Ciertamente *Los tres caballeros* desmintió la idea postulada por James Agee, acerca de que en el mundo de Disney no tenían cabida ni el sexo ni la muerte.

Para Eric Smoodin, la combinación de actores con personajes animados y las connotaciones sexuales que implica ver al pato Donald perseguir a mujeres de carne y hueso, en un filme en el que lo moral y lo político se confunden, hacen de *Los tres caballeros* una película asombrosa y mucho más interesante aún que *Fantasía*. Después de todo, según este crítico, para la mentalidad estadounidense, América Latina representaba lo irracional, lo exótico, lo hiperreal... precisamente todo aquello en que se había especializado el *cartoon* norteamericano.

Julianne Burton-Carvajal admite que *Los tres caballeros* contienen algunas de las más brillantes secuencias de animación realizadas por los estudios Disney, aunque para ella la película es la apología de una "narrativa de la conquista en la que el inconsciente patriarcal y el inconsciente imperial están insidiosamente yuxtapuestos". Según su apreciación se trata de una perfecta alegoría del colonialismo, y funciona porque el público nunca sospecha la ideología oculta tras la supuesta inocencia del dibujo.[46]

Para el cubano José Piedra, la película propone una:

> *...unificación panamericana sexual y política vinculada y encadenada con el éxito de la United Fruit, Carmen Miranda, el Pato Donald y la invención de una América Latina que sólo espera ser seducida por los* cowboys *del norte [...] La expansión imperialista y la penetración sexual se han convertido en una y la misma cuestión.*[47]

Pero, ¿cómo fué que un filme concebido con fines diplomáticos, "una muestra de amistad hacia América Latina", se transformó en un perturbado *cartoon* donde lo típico, lo político y lo erótico se confunden? Quizá lo que mejor muestra *Los tres caballeros* es el inconsciente de Disney, nortemaricano emblemático seducido por un México que le permitió conectarse con sus fantasías profundas, fantasías que rebasaban las pretensiones propagandísticas del momento. Al final, queda la postal de un "México típico", concebida no por el departamento de Turismo nacional, sino por el turista perfecto.

Independientemente de la opinión de la crítica, *Los tres caballeros* fue bien recibida por el público de la época y recaudó 3.4 millones de dólares en su primera corrida,[48] sin embargo nunca fue reestrenada en salas de cine. Leonard Maltin ha señalado que luego de años de haber sido considerada como uno de los productos secundarios de la casa, comenzó a ser revalorada en los años setenta por las jóvenes audiencias que la conocieron por medio de la televisión y las versiones en 16 mm. Cuando las formas menos convencionales y más libres de animación prevalecieron, el filme ganó reputación y popularidad.[49]

***

Tanto durante la gira de diciembre de 1942 como en los días del estreno, apenas se mencionó a los mexicanos que participaron en la producción de *Los tres caballeros*. Precisamente para comentar que nadie hablaba de ellos, Jorge Carrasco *Lumiere* les dedicó unas cuantas líneas en su columna del 15 de diciembre de 1942:

> *...no hay razón para que hasta ahora todos hayan callado la noticia de que junto con Walt Disney llegaron a esta capital dos mexicanos que trabajan en los estudios de Burbank, California... Se trata del chihuahuense Ernesto Terrazas y del tapatío Edmundo Santos, quienes están trabajando activamente en la preparación de "Piñata"*[50]

Con el tiempo, Ernesto Terrazas, el diseñador de Pancho Pistolas, se convertiría en uno de los personajes claves de los dibujos animados nacionales. Hacía 1944 se instaló en México y participaría en los más importantes estudios que se establecieron en el país durante los siguientes treinta años. El creador de Panchito contribuyó a que muchas compañías productoras y dibujantes norteamericanos desarrollaran proyectos en nuestro país y también ayudó a muchos animadores mexicanos a encontrar un lugar en Hollywood.

Pese a que en México se preveía una brillante carrera para Pancho Pistolas, ya que los propios Estudios Disney anunciaron en repetidas ocasiones que el personaje aparecería en varias producciones de la compañía, lo cierto es que nunca volvió a ser utilizado por Disney. En 1945, el gallo fue adoptado como insignia por el legendario Escuadrón 201, la unidad militar mexicana que combatió al lado de los aliados en el frente del Pacífico al final de la Segunda Guerra Mundial.

Como veremos en las páginas que siguen, a partir de 1943 buena parte de la historia de los dibujos animados mexicanos puede leerse como una secuela de *Los tres caballeros*, como la continuación de la invasión espiritual que inició Disney, y también como la respuesta defensiva que algunos de nuestros artistas han dado a la conquista de nuestras "mentes y corazones."

De Caricaturas en Color a Caricaturas Animadas de México

El mexicano Miguel Covarrubias también estuvo a punto de verse involucrado en uno de los proyectos de dibujos animados panamericanistas de la OCAI. Como el artista mexicano gozaba de un extraordinario prestigio como ilustrador en los Estados Unidos y sostenía buenas relaciones con Nelson Rockefeller y John Hay Whitney, se pensó en encargarle uno de los episodios de la película *It's all true* (Todo es verdad), producida por Orson Welles para la OCAI. Sin embargo, como otros proyectos del polémico cineasta, la historia de la cinta estuvo llena de incidentes y nunca llegó a concluirse.[51]

Por su parte, Walter Lantz, el legendario creador de Woody Woodpecker (El pájaro loco) intentó abrir un estudio en la ciudad de México en 1944. Este importante animador y empresario hollywoodense, advirtiendo la importancia económica de los mercados de América Latina, situó uno de los cortos del Pájaro Loco en México (*The Hollywood Matador*, 1942). La cinta se desarrollaba en el ambiente taurino, territorio favorito y recurrentemente frecuentado por el cine norteamericano de dibujos animados de temática latina. Curiosamente, la película fue objeto de la censura porque en ella aparecían unos mexicanos descalzos y, según los censores, ello podía herir la susceptibilidad de los "aliados de América", así que el animador fue obligado a rehacer las secuencias denigrantes calzando apropiadamente a todos los personajes.[52] Poco después del incidente, el productor exploró la posibilidad de montar el estudio mexicano, pero al parecer "debido a dificultades para conseguir equipo adecuado y material humano" abandonó la idea. Sin embargo declaró a la prensa que realizaría "tres temas sobre América Latina" en los dos años siguientes, y que estaba dispuesto a contratar escritores mexicanos para trabajar en los argumentos.[53] Hasta donde sabemos, ninguno de todos estos proyectos se concretó.

Quienes sí llegaron a trabajar en México fueron Manuel Pérez, Rudy Zamora, Pete Burness y Carl Urbano, cuatro destacados animadores norteamericanos provenientes del estudio de la Metro Goldwyn Mayer, quienes participaron en la formación de Caricaturas en Color (Caricolor), la empresa fundada por Santiago Reachi en 1943, que se estableció en las calles de Gutenberg. El guerrerense Reachi había llegado a la publicidad a finales de los años treinta, cuando creó la firma Publicidad Organizada, S.A. (POSA), luego de un largo periplo que incluía aventuras revolucionarias, políticas y empresariales en muy diversos terrenos. Reachi consiguió un rotundo éxito al llevar a Cantinflas de las carpas al cine en 1940 y fue uno de los personaje clave en las negociaciones entre la industria cinematográfica mexicana y la OCAIA, a la que hemos hecho referencia en el apartado anterior.[54]

¿Sería la idea de utilizar los dibujos animados con fines publicitarios, la de llevar a Cantinflas ha incursionar en este género, o simplemente una manera de expandir sus actividades empresariales, lo que llevó a Reachi a fundar Caricolor en 1943? No lo sabemos, pues en su autobiografía ni siquiera menciona el episodio. Lo cierto es que en ese año trajo a México a los cuatro reconocidos animadores que mencionamos anteriormente, mismos que eran de primer nivel.

Manuel M. Moreno, con orígenes familiares en Sonora, había comenzado como animador en el estudio de Walter Lantz en 1934 y luego trabajó para la MGM, donde aprendió los secretos de las cámaras de animación. Él fue el director técnico de Caricolor y a su llegada a México comenzó por diseñar los muebles del estudio. Asimismo, montó una cámara capaz de realizar los precisos registros que requería el trabajo de fotografiar las micas en la exigente técnica de *Technicolor.*

Rudy Zamora (1910-1989), también de origen mexicano, pero nacido en Estados Unidos, comenzó como animador a fines de los años veinte con Disney. Bill Meléndez recuerda que Zamora se aburría enormemente en las sesiones de guión que gustaban tanto al padre de Mickey Mouse: "Alguna vez se durmió en una de aquellas famosas reuniones. Era el único que se atrevía a burlarse de Walt [...] Era muy irreverente, un magnifico compañero y un talentoso animador."[55] En 1939, Rudy abandonó a Disney y se pasó al estudio de Max Fleischer, donde formó parte del equipo —junto con Shamus Culhane, Al Eugster y George Cannata— que realizó los cortos de Betty Boop. En 1938 dirigió para Walter Lantz *Voodoo in Harlem*, uno de los más famosos cortos del conejo Oswald. Tras una estancia en la MGM, llegó a México en 1943 para integrarse a Caricolor.

Carl Urbano tenía el prestigio de haber sido el animador de *The Bear that couldn't sleep*, (El oso que no podía dormir, 1939), el primer corto de Barney Bear. Su trabajo había sido muy valorado por el creador del personaje, Rudy Ising, quien afirmaba disfrutar enormemente las escenas en las que el animal, diseñado con extraordinario detalle, se revolvía en su cama y se cubría con montañas de cobijas sin poder hibernar.[56]

Pete Burness comenzó su carrera en el estudio de Amadee J. Van Beuren en los primeros años treinta. Alcanzaría la fama luego de su estancia en Caricolor, cuando, a fines de los años cuarenta, se unió al revolucionario grupo que integró la United Productions of America (UPA). Dirigió para esta compañía la mayoría de los cortos de Mr. Magoo; comenzando por *Double Indemnity* (Doble indemnización, 1950), por el que consiguió su primera nominación al Oscar. Unos cuantos años después ganó el codiciado premio en dos ocasiones: en 1954 con *When Magoo flew* (Cuando Magoo voló) y en 1956 por *Magoo's Puddle Jumper* (El suéter impermeable de Mr. Magoo).

Como puede apreciarse por sus currículos, el equipo de animadores norteamericanos que reunió Reachi en Caricolor podía competir con cualquiera de los más importantes de Hollywood. Completaban la nomina los mexicanos Carlos Sandoval —que después de la experiencia con el doctor Vergara había pasado un tiempo haciendo historieta y ahora volvía al dibujo animado—, Ángel Zamarripa *FA-CHA* —que ya tenía una bien ganada fama en la prensa mexicana como caricaturista e ilustrador—, los jóvenes Ignacio Batalla Rentería, Claudio Baña, Antonio Campuzano y el camarógrafo Leobardo Galicia. Con la sola excepción de *FA-CHA*, quien después de Caricolor se retiró del medio, los mexicanos que se formaron en aquella compañía se convertirían en pilares de la animación mexicana:

> *La importancia de Caricolor en la historia de los dibujos animados en México es muy grande* —escribió Carlos Sandoval—, *pues los conocimientos, la técnica auténtica que adquirimos algunos de nosotros es, en buena parte, la base de nuestro actual desarrollo.*[57]

El plan inicial del estudio era realizar una serie de cortos protagonizados por el emblemático Pelón, un charro chaparrito, desgarbado, de prominente barriga, abundante bigote "de aguacero" y cabellos revueltos que sobresalían al clásico sombrero de ala ancha, cuyo contlapache era un raquítico perro de nombre Majestad.

Pese al excelente equipo de animadores que estaba a cargo de la empresa y a los graciosos diseños de Manny Pérez, el creador de los personajes, la vida cinematográfica de Pelón y Majestad fue breve: en los dos años de vida de Caricolor sólo se logró terminar un corto, *Me voy de cacería*. Dos más quedaron a medias: *Vacilón azteca* y *Torero en quince días.*

Me voy de cacería era una especie de homenaje al tequila. En la cinta, Pelón y Majestad, bien provistos del espirituoso líquido, salen a cazar un oso, pero cuando lo encuentran, la cacería termina en una animada borrachera que da lugar a una serie de chuscas situaciones. La voz de Pelón era la del cómico Armando Soto la Marina, *Chicote*. El corto, musicalizado por Rafael de Paz, fue totalmente terminado y resultó, al decir de Carlos Sandoval, tan bueno que podía competir con las producciones norteamericanas de la época. *Vacilón Azteca* seguía la línea del museo encantado con alusiones prehispánicas que había explotado el doctor Vergara en *El tesoro de Moctezuma*. Esta vez Pelón era el guía de unos turistas norteamericanos que visitaban el "Museo Nacional." Es una lastima que este corto no se concluyese, pues explotaba de manera humorística uno de los ejes culturales de la época: la relación entre mexicanos y norteamericanos. Finalmente en *Torero en quince días*, los ídolos del ruedo Lorenzo Garza y

Silverio Pérez terminaban como mozos de la cuadrilla del charrito. Charros, tequila, fantasmas prehispánicos y toros eran temas difícilmente eludibles por el humor de la época. Como en los años veinte, la fórmula seguía siendo técnica norteamericana salpimentada con elementos mexicanistas.

Carlos Sandoval menciona que los azares de la guerra y la limitaciones de materiales explican la corta vida de Caricolor, que cerró "sus puertas poco antes de la navidad de 1945"[58]. Ciertamente entonces era difícil importar película virgen de los Estados Unidos, el único proveedor posible para la industria nacional. Por su parte Ignacio Rentería afirma que Caricolor cerró porque los norteamericanos fueron llamados a filas. Seguramente la clausura del estudio se debió a una combinación de razones, entre las que pesaron las que refieren Sandoval y Rentería.[59] Quizá también influyó el enorme éxito que estaba teniendo Cantinflas en aquel momento, y que hizo que POSA Films se dedicará exclusivamente a la promoción nacional e internacional del cómico.

Después de dos años, en los que el equipo de Caricolor estuvo arrumbado en los almacenes de POSA Films, Claudio Baña, Leobardo Galicia y Jesús Sáenz Rolón se reunieron con la intención de montar un nuevo estudio, y consiguieron que Santiago Reachi les vendiera la cámara a un precio muy razonable. En 1947, el trío de jóvenes emprendedores fundó Caricaturas Animadas de México.

La flamante empresa se instaló en unos galerones de madera, propiedad de la familia de Leobardo Galicia. Baña era el director, Galicia, el camarógrafo y Sáenz Rolón el coordinador general. Al poco tiempo se incorporaron Carlos Sandoval e Ignacio Rentería, también provenientes de Caricolor. Poco después fueron reclutados, al decir de Carlos Sandoval, otros "jóvenes entusiastas" como Fernando Castro Carreño, Ricardo Fernández y Ernesto López Bocanegra.

Con el tiempo, el tamaulipeco Ernesto López llegaría a ser el más destacado de los animadores mexicanos y culminaría su carrera colaborando con los estudios más importantes de Hollywood, como el de Hanna-Barbera, para el que trabajó durante muchos años. Desde muy niño estuvo seguro de su vocación:

> *...tres años tenía yo —cuenta López— cuando vi* Los tres cochinitos. *Quedé impresionado, se me quedo aquello tan grabado, quedé traumatizado. Crecí y nunca tuve éxito en otro tipo de estudios. Pasaba con seis todas las materias. Andaba disfrazado de Ratón Miguelito. Sin embargo nunca fui a escuelas de dibujo ni a ningún colegio de arte.*[60]

De manera que cuando Ernesto vio un anuncio de periódico que informaba que el estudio Caricaturas Animadas solicitaba dibujantes, no dudó en acudir. Cuando Baña y Galicia le informaron que, "por el momento", no tenían dinero para sueldos, López les respondió:

> *No me importa, no me interesa ni sueldo ni nada, yo lo que quiero es aprender y, si es necesario, les barro el piso a cambio de aprender. Aquello les dio mucha gracia y me aceptaron.*[61]

Un redactor de *Novedades* dio cuenta del trabajo de Caricaturas Animadas como si se tratara del primer estudio de dibujos animados que se hubiera establecido en el país:

> *Sí señores, la industria cinematográfica de México, cuenta con una nueva rama, o sea lo que México esperaba: películas de dibujos animados con sabor a nopalitos compuestos, mole, memelas y todo el encanto nacional.*[62]

Pese a que como recuerda Carlos Sandoval "los recursos económicos eran muy escasos"[63], Caricaturas Animadas emprendió varios proyectos. Uno de ellos fue un noticiero cómico protagonizado por un "Reportero Estrella".

Se terminaron varias secuencias; sin embargo, debido a que la producción de las noticias comentadas se llevaba de tres a cuatro meses, éstas perdían actualidad en el momento de la exhibición y el proyecto fracasó. Aquellos jóvenes también intentaron adaptar la historieta *Los Supersabios* de Germán Butze y animaron por lo menos una secuencia, en la que Panza se enfrentaba al gigante Riseño.

En 1949, el productor Alfredo Ripstein contrató a Caricaturas Animadas para resolver las secuencias en que un mosquito atormentaba a los protagonistas de su película *El diablo no es tan diablo*, que estaba produciendo para Alameda Films. Se trataba de la primera vez en la historia del cine mexicano en que se integrarían dibujos animados y acción viva. En agosto de ese año, cuando ya casi estaba listo el trabajo, un incendio provocado por una colilla de cigarro dejada caer en un cesto lleno de micas destruyó todo el trabajo. Por fortuna se logró impedir que el fuego alcanzara la cámara.

> *Se acabó el estudio* —recuerda Ernesto López— *y todos nos quedamos azorados. Cuando le avisamos al señor Ripstein que se había perdido la inversión, para nuestra sorpresa nos dijo: "No se preocupen muchachos: ahí esta el dinero." Se empezó otra vez y se terminó el trabajo. Fueron uno o dos minutos de producción y espantoso lo que salió, pero el gesto de Ripstein fue muy bonito.*[64]

Así, gracias a la generosidad del productor, se realizó el primer montaje de dibujos animados y acción viva, en el que el mosquito dibujado molestaba a Sara García, Julián Soler, Amparo Morillo y resto del elenco de *El diablo no es tan diablo*, que se estrenó el 26 de octubre de 1949 en el cine Mariscala.[65] Pese a que un gran letrero que rezaba "Prohibido fumar" presidía las nuevas instalaciones,

> *...la falta de recursos económicos* —escribió Sandoval— *y las necesidades urgentes de cada uno de nosotros hicieron que poco a poco el grupo fuera desintegrándose, al ir encontrando acomodo en las revistas de historietas y en otros ambientes que nos permitían sobrevivir, y Caricaturas Animadas languideció y finalmente se extinguió.*[66]

La cámara construida por Manuel Moreno, misma que se salvó milagrosamente del incendio, seguiría protagonizando muchas páginas de la historia del cine mexicano de dibujos animados. Pasó por diferentes estudios, y todavía en los años ochenta la utilizó el Taller de Animación A. C. para la realización de *Crónicas del Caribe*. Algunas anécdotas de la diáspora que siguió al cierre de Caricaturas Animadas son muy ilustrativas. Así, Ernesto López decidió emprender la conquista de los Estados Unidos.

> *En 1951 me escapé de mi casa para ir a los estudios de Walt Disney. Como no tenía papeles ni nada me atoré seis meses en Nogales, Sonora, pero finalmente conseguí un permiso de la migración americana, llegué a los estudios y pedí trabajo. Me dieron chance y me hicieron una prueba. Entonces estaban produciendo* Alicia en el país de las maravillas. *Les gustó mi trabajo y me ofrecieron quedarme como aprendiz. Pero yo quería estar legal y decidí regresar a México para arreglar los papeles. Recibí una carta de los estudios Disney en la que me ofrecían entrar a unos cursos de entrenamiento, para luego incorporarme al estudio. Pero, cosas de chamaco, tenía yo una noviecita, y sin ver la dimensión del error que estaba cometiendo, les escribí pidiendo disculpas, diciéndoles que me quedaba en México. Ellos me arreglaban los papeles, y pues uno, chamaco idiota, no le di importancia y perdí la oportunidad de trabajar con Disney.*[67]

En Junio de 1952, Carlos Sandoval realizó una animación con base en *La ardilla con su sombrilla* de Francisco Gabilondo Soler *Cri-Crí*, con

la idea de producir una serie de cortos basados en las populares canciones del compositor. Con ello iniciaba la que sería toda una vertiente del cine animado mexicano: adaptar al exitoso grillito cantor. Pese a que la tarea contó con la autorización de los representantes de *Cri-Crí*, el proyecto se canceló. No obstante, en aquella aventura se iniciaron como ayudantes de Carlos Sandoval dos grandes animadores mexicanos: Eduardo Olivares y Arnulfo "Gallo" Rivera.

Rivera recuerda que su devoción por la animación comenzó cuando tenía "siete u ocho años" y construyó un proyector de imágenes con una caja de galletas, un foco y una lupa que le compró su padre en el mercado de La Lagunilla.

> *Empecé a recortar ilustraciones del periódico, las colocaba en la caja y aparecían proyectadas: aquello era el cine. Pegaba los cuadritos de las historietas en rollos de papel para sumadora y así empecé a hacer mis funciones. Cobraba a mis vecinos del barrio un centavo la entrada y llegue a juntar hasta diez centavos por función; era muy buen dinero por que a mí me daban dos centavos de domingo.*[68]

Cuando sus espectadores se aburrieron de las películas hechas con base en los recortes de historieta, Arnulfo decidió dibujar sus propias historias. De esta manera, Rivera se volvió asiduo de los cines Cinelandia, Avenida y Aladino, que de once de la mañana a once de la noche, "nada más pasaban cortos y películas de episodios, como las de Flash Gordon", haciéndose así de una vasta cultura de dibujos animados. Su formación la completó viendo el *Club Quintito* del recién inaugurado Canal 5 de televisión. A los dieciocho años comenzó a trabajar con Carlos Sandoval en el corto de *Cri-Crí*.

> *Nunca nos pagaron* –recuerda el animador–, *pero cuando Sandoval me puso una prueba fue como un* flash: *inmediatamente me dije. 'esto es lo que a mi gusta' [...] empecé a comprar libros, a estudiar, a preguntar... porque como muchos, soy autodidacta.*[69]



1 Citado en: García Riera, Emilio, *Historia documental..., op. cit.*

2 Una de las primeras acciones de la OCAI fue lograr que el Banco de Exportaciones e Importaciones incrementara en un 350 por ciento su disponibilidad de préstamos para América Latina. La asistencia financiera de los Estados Unidos al resto de los países americanos estuvo acompañada por otras muchas medidas. En el caso de México, la OCAI gestionó que las compañías petroleras norteamericanas expropiadas redujeran las presiones a nuestro país; colaboró en la renegociación de la deuda ferrocarrilera, que agobiaba las finanzas mexicanas; en 1942 apoyó el acuerdo comercial mediante el que los norteamericanos establecieron concesiones arancelarias para el petróleo, el ganado, la cerveza y algunos productos agrícolas mexicanos. Además, a través de la oficina de Rockefeller, México recibió asistencia técnica en muy diversos terrenos —agricultura, salud, etcétera, y obviamente en los estratégicos asuntos militares y la rehabilitación de los ferrocarriles, fundamental para el transporte de materias primas a los Estados Unidos en tiempos de guerra. Ver Rivero, Martha, "La política económica durante la guerra", en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*, Rafael Loyola, coord., Editorial Grijalbo/ CONACULTA, México, 1986.

3 José Luis Ortiz Garza ha documentado el papel clave que jugó la OCAI en el florecimiento de la radio mexicana en los años cuarenta, y Seth Fein ha hecho lo mismo para el caso del cine. Este crítico norteamericano afirma que la época de oro de nuestra cinematografía se explica en buena medida por la intervención de la oficina de Rockefeller: "Mediante los proyectos elaborados por la División de Cintas Cinematográficas de la agencia gubernamental dirigida por Nelson Rockefeller durante la guerra —explica el investigador norteamericano—, Washington multiplicó el impacto de las condiciones políticas y económicas globales de la época de guerra al promover el crecimiento de la industria fílmica mexicana. El gobierno norteamericano tomó a su cargo la modernización de los estudios fílmicos mexicanos para desarrollar una fuente más auténtica de propaganda durante la guerra para el público latinoamericano. Además permitió que las cintas vírgenes —una mercancía cuya producción controlaba y distribuía mediante un sistema de cuotas de época de guerra— llegaran a México y no a Argentina (el otro productor importante de películas en América Latina), cuya actitud neutral hacia los poderes del Eje disgustaba a los políticos norteamericanos. Ver Ortiz Garza, José Luis, *La guerra de las ondas*, Planeta, México, 1992; Fein, Seth, "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la 'edad de oro' del cine mexicano", *Historia y Grafía*, No. 4, UIA, México, 1995. Otros trabajos de este investigador norteamericano relacionados con el tema son: "La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos", en *México Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, Ignacio Duran, Iván Trujillo y Mónica Verea (coordinadores), Filmoteca de la UNAM/ CISAN/ IMCINE, México, 1996, y "Motion Pictures: 1930-1960", en *Encyclopedia of Mexico*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1997.

4 Solomon, Charles, Notas del programa "Disney Magic. The animated Feature", Los Ángeles County Museum of Art. Mimeo. S.F., Margret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts & Sciences. Los Ángeles, California.

5 Para una documentación amplia de la relación entre Disney y la administración Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial y sus productos latinoamericanos ver: Shale, Richard, *Donald Duck joins up*, Studies in Cinema; No. 16, The University of Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982; y Smoodin, Eric, *Animating Culture, Hollywood Cartoons from the Sound Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1993.

6 *Cinema Reporter*, Núm 220, 2 de octubre de 1942.

7 *El Universal*, 10 de diciembre de 1942.

8 *Novedades*, 10 de diciembre de 1942.

9 *El Universal*. 10 de diciembre de 1942.

10 *El Universal*, 9 de diciembre de 1942.

11 La Segunda Guerra Mundial transformó a los estudios Disney de una compañía dedicada al entretenimiento en una incansable productora de películas de entrenamiento, capacitación y propaganda bélica. Ya antes de que los Estados Unidos entraran a la guerra, Disney había producido cinco cortos para el Film Board de Canadá para estimular las compras de bonos de guerra: *The Thrifty Pig* (El cerdito ahorrativo), *The Seven Wise Dwarfs* (Los siete enanitos sabios), *Donald's Decisión* (La decisión de Donald) y *All Together* (Todos juntos). También produjo para los canadienses *Stop That Tank* (Paren ese tanque), un film de entrenamiento dedicado a capacitar a los soldados en el uso de del MK-1, un rifle antitanque. Al día siguiente al ataque a Pearl Harbor, Disney negoció un contrato con la armada norteamericana para producir veinte cortos de entrenamiento. Para 1943, el 94 por ciento de la producción del estudio fue hecha por contratos gubernamentales, con el ejército, la armada y la Office of War Information

(OWI), pero también con otras agencias del gobierno, como la Secretaría del Tesoro, para quien realizó cortos de propaganda invitando a la gente a pagar sus impuestos y colaborar con el esfuerzo bélico, como *The New Spirit* (El nuevo espíritu, 1942), protagonizado por Donald; para la Secretaria de Agricultura hizó *Food Will Win The War* (Los alimentos ganarán la guerra, 1942) y colaboró muy activamente con la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Las instalaciones mismas de Burbank se convirtieron en una planta de defensa: la armadora de aviones Lockheed ocupó parte de las instalaciones, y algunos cuerpos antiaéreos del ejercito fueron comisionados al área y acuartelados en el estudio, que además fue utilizado, en parte, como almacén de municiones. Shale, Richard, *Op. ct.*

12 *Excélsior*, 12 de diciembre de 1942.

13 *Cinema Reporter*, 18 de diciembre de 1942.

14 *Novedades*, 13 de diciembre de 1942.

15 *Novedades, Idem.*

16 *El Universal, Idem.*

17 *Cinema Reporter*, 18 de diciembre de 1942.

18 *Novdedades*, 15 de diciembre de 1942.

19 Smoodin, Eric, *Animating Culture... op. cit.* Los entrecomillados citados por Eric Smoodin provienen del memorando del 26 de julio de 1941, firmado por John Hay Whitney y dirigido a Nelson Rockefeller, el Coordinador de Asuntos Interamericanos del Gobierno de los Estados Unidos.

20 Williams, Adriana, *Covarrubias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. pp. 175.

21 Entrevista con Ramón Valdiosera realizada en septiembre de 1989 por Juan Manuel Aurrecoechea y Alfonso Morales.

22 *Excélsior*, 17 de diciembre de 1942.

23 Denegri, Juan , "Zig zag", *Jueves de Excélsior*, 17 de diciembre de 1942.

24 En 1941 Disney estableció un convenio con la OCAI para producir diez cortos de temas agrícolas y sanitarios para ser exhibidos en América Latina, en los que colaboró el Public Health Service and Pan American Sanitary Bureau (Oficina del Servicio de Salud Pública para la Sanidad Panamericana) El primero de la serie, realizada en 16 mm para facilitar su distribución en las áreas rurales del continente, fue *The Grain That Built a Hemisphere* (El grano que construyó un hemisferio) realizado en 1943, al año siguiente de la gira mexicana. "Comenzaba cuando el narrador decía 'El maíz es el mejor símbolo de una América unida por sólidos vínculos de solidaridad', aludiendo a las políticas de Buena Voluntad y Unidad Hemisférica. Lo que seguía era un filme bien realizado que abría con una secuencia en la que se ilustraba el papel del maíz en la relación entre las culturas Azteca y Maya. La segunda parte tenía un carácter más científico, y trataba aspectos como la fertilización y el cultivo de híbridos." A este corto siguieron: *The Winged Scourage* (La amenaza alada, 1943) sobre la malaria, en el que aparecían los siete enanos de Blanca Nieves; *Water, Fiend or Enemy* (El agua ¿amiga o enemiga? 1943) sobre la prevención de la contaminación del líquido; *Defense Against The Invasion* (Defensas contra la invasión, 1943), sobre las vacunas, "el único de la serie en el que Disney relacionó salud con éxito militar, terminaba con unos niños que se sometían felices a la aguja del doctor haciendo la 'V' de victoria y vacunación, mientras el narrador, comentaba: 'Victoria contra la invasión'". Los títulos que completaron la serie fueron: *Tuberculosis* (1943), *What Is Disease?* (¿Qué es la enfermedad?, 1943) *Insects As Carriers Of Disease* (Los insectos como transmisores de las enfermedades, 1944), *How Disease Travels?* (¿Cómo viajan las enfermedades?, 1944), *Cleanliness Brings Health* (La limpieza trae salud, 1944), *The Human Body* (El cuerpo humano, 1944), *Hookworm* (Solitaria, 1944), *Infant Care*, (Cuidado infantil, 1945), *Environmental Sanitation* (Sanidad ambiental, 1945) y *Planning For Good Eating* (Planendo una buena alimentación, 1945). Hasta donde sabemos, la participación mexicana en estos filmes se redujo a apoyar un viaje de estudio de Jack Cutting y Bill Contrell por algunas áreas rurales de México y a la participación de la profesora Eulalia Guzmán y el doctor Figueroa Mateos en el Seminario de Educación Visual organizado en mayo de 1943 por la OCAI, en el que se presentaron algunos de los cortos para ser comentados por especialistas de América Latina. La información y los entrecomillados de esta nota provienen de Shale, Richard, *op. cit.*

25 *Novedades*, 16 de diciembre de 1942.

26 *Excélsior*, 12 de diciembre de 1942.

27 *Excélsior*, 21 de diciembre de 1942 y De la Torre, Lolo, "Fiesta charra en honor a Walt Disney y la bella Ann Sheridan, *Novedades*, 21 de diciembre de 1942.

28 "Walt Disney rompe piñatas", *Excélsior*, 21 de diciembre de 1942.

29 "Walt Disney elogió a nuestro gobierno", AP Hollywood, Dic. 24. *Excélsior*, 25 de diciembre de 1942.

30 *Idem.*

31 En 1943, el gobierno de México decidió hacer un reconocimiento especial a la industria cinematográfica de los Estados Unidos por su "intensa y efectiva obra de acercamiento y amistad" con nuestro país, otorgando el Águila Azteca a Alstock, FitzPatrick, Mayer y Disney. Alstock había sustituido a John Hay Whitney en la dirección de la división cinematográfica de la OCAI, el documentalista FitzPatrick dedicó ocho de sus famosos *traveltalks* (Viajes narrados) a promover el México turístico, y el magnate Mayer se había esforzado en dignificar la imagen latina en las películas producidas por su compañía, la Metro Goldwyn Mayer.

32 *Novedades*, 26 de agosto de 1943.

33 *Novedades, Idem.*

34 *Novedades, Idem.*

35 *Novedades, Idem.*

36 *Novedades*, 5 de diciembre de 1944.

37 "El mundo entero conocerá a México a través de Disney", *Novedades*, 17 de diciembre de 1944.

38 *Esto*, 27 de diciembre de 1944.

39 Lara, Agustín, "Notas de Agustín Lara", *Esto*, 24 de diciembre de 1944.

40 Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho*, CONACULTA, México, 1994.

41 *Cinema Reporter*, 17 de febrero de 1945.

42 Thomas, Frank and Ollie Johnstone, *Disney Animation: the ilusion of life*, Abbeville Press, New York, 1981.

43 *Idem.*

44 Citado por: Shale, Richard, *op. cit.*

45 Citado por: Solomon, Charles, *op. cit...*

46 Burton-Carvajal, Julianne, "Surprise Package: Looking Southward with Disney" en *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*, compilador Eric Smoodin, Routledge, New York-London, 1994.

47 Piedra, José, "Pato Donald's Gender Ducking" en *Disney Discourse. Producing the Magic Kindom*, compilador Eric Smoodin, Routledge, New York-London, 1994.

48 Shale, Richard, *op. cit.*

49 Maltin, Leonard, *The Disney Films*, Bonanza Books, New York, 1973.

50 Carrasco, Jorge, "Cámara!, en *Excélsior*, 15 de diciembre de 1942.

51 Como parte de este proyecto Norman Foster rodó en México el episodio *My Friend Bonito.* Ver: García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero, op. cit.*

52 Maltin, Leonard, *Of Mice and Magic, op. cit.*

53 *Cinema Reporter*, 17 de febrero de 1945.

54 Para más datos acerca de este singular personaje del cine y la política, consultar su autobiografía: Reachi, Santiago, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo, crónica de sucesos recientes, menos recientes y futuros*, Edamex, México, 1982

55 Entrevista con Bill Meléndez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, Mayo de 2001, Los Ángeles, California,

56 Maltin, Leonard, *Of Mice and Magic, op. cit.*

57 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

58 *Idem.*

59 Entrevistas con: Carlos Sandoval (ya citada) e Ignacio Rentería, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, julio de 2001, ciudad de México.

60 Entrevista con Ernesto López, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, octubre de 2000, Xalapa, Veracruz.

61 *Idem.*

62 *Novedades*, 3 de abril de 1949.

63 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

64 Ernesto López, Entrevista citada.

65 García Riera, Emilio, *Historia documental... op. cit.*
66 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*
67 El texto de la carta fechada en 1952 dice: "Estamos revisando nuestros archivos de empleo para ver que solicitudes pueden quedar vigentes en el futuro. Si usted está interesado en el empleo como aprendiz, apreciaríamos que nos escribiera una carta para que nos contactemos con usted. Estamos empezando un pequeño grupo de entrenamiento de aprendices en febrero de 1952, y si usted desea venir a Los Ángeles, a su propio costo, le estaríamos muy agradecidos para incluirlo en el grupo. Estamos pagando a nuestros aprendices 35 dólares por 40 horas a la semana hasta que el trabajo sea útil a la producción. La tarifa es entonces incrementada a 45 dólares a la semana...". Carta de Walt Disney Productions a Ernesto López. Archivo del animador.
68 Entrevista con Arnulfo Rivera, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, mayo de 1996, ciudad de México.
69 *Idem.*

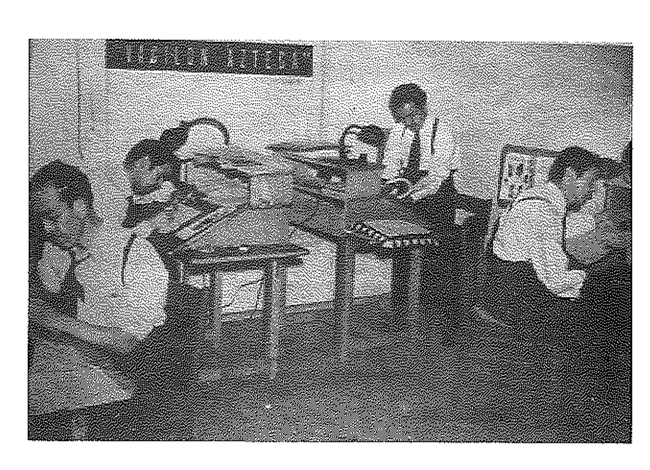


Disney en La Villa de Guadalupe bailando con un conchero. El otro personaje es Alejandro Buelna, Director de Turismo de la Secretaria de Gobernación. *El Universal*, 13/12/1942. Hemeroteca Nacional.

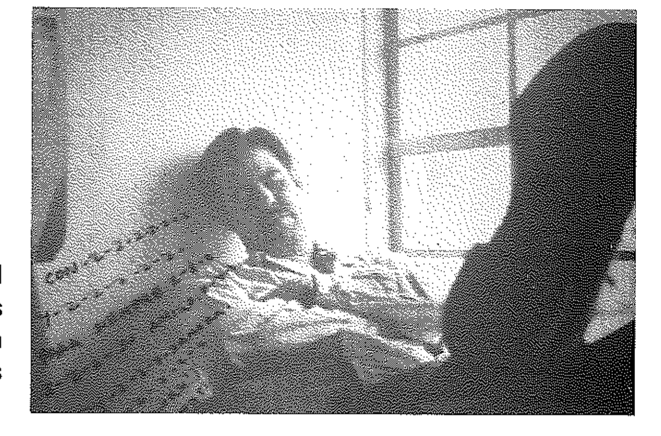


"Dos famosos artistas en animada charla, Diego Rivera, pintor mexicano de fama mundial, y Walt Disney, el famoso dibujante que nos visita, conversan durante el *cocktail party* ofrecido por la RKO Radio Pictures", comenta el pie de esta fotografía publicada por *Cinema Reporter* en febrero de 1942.





Estudio de Caricolor. El personaje del extremo derecho es Carlos Sandoval. Atrás de él está Manny Moreno dibujando; parado frente a su mesa de trabajo, *FACHA*; y en el otro extremo de la fotografía un asistente no identificado. *Así*, 21/10/1944. Colección Carlos Sandoval



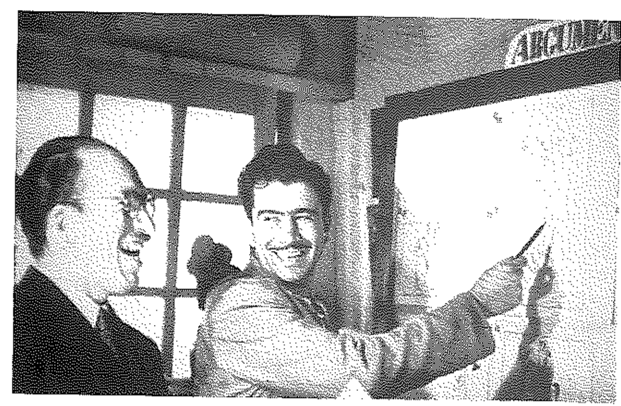
Rudy Zamora. Fotografía tomada en el estudio de Caricolor a mediados de los años cuarenta y dedicada por él mismo a Carlos Sandoval. Colección Carlos Sandoval.



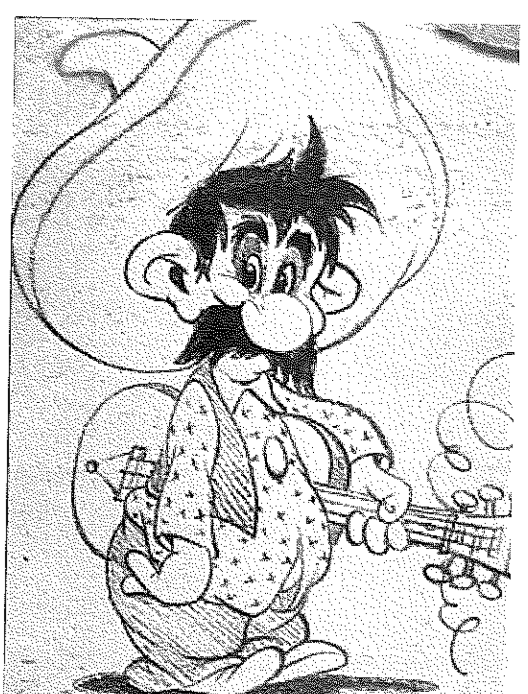
Manny Moreno muestra el diseño de *Pelón* a uno de los dibujantes de Caricolor. Colección Carlos Sandoval.



Carlos Sandoval en el estudio de Caricaturas Animadas. Colección Carlos Sandoval.



Carlos Sandoval y Claudio Baña en el estudio de Caricaturas Animadas. *Ésto,* 5/X1/1949. Hemeroteca Nacional



Pelón. Recorte de Prensa. Colección Carlos Sandoval.

Capítulo .003

La apropiación de la técnica (1927-1939). Territorio panamericano (1940-1949). **Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959).** El país de la maquila (1960-1969). Tiempo de largometrajes (1970-1979). La contracultura animada (1980-1989). ¿Canto de cisne? (1990-2002).



Con los años cincuenta llegó a México la televisión comercial. Después de muchos experimentos, casi todos protagonizados por Guillermo González Camarena, el 27 de julio de 1950 inició trasmisiones el Canal 4, propiedad de Rómulo O'Farrill; el 21 de marzo de 1951 se inauguró el Canal 2, de Emilio Azcárraga Vidaurreta; y el 10 de mayo del mismo año el Canal 5, de González Camarena. Como ya había sucedido en los Estados Unidos, la novedad transformó profundamente los mecanismos de exhibición y producción de los cortos de dibujos animados, que poco a poco irían abandonando los programas de las salas cinematográficas para establecerse en el nuevo medio. El primero en advertir que "las caricaturas" jugarían un papel clave en la era de la televisión fue González Camarena, quien encontró en los viejos *cartoons* norteamericanos de la época silente un rico material para cubrir la programación infantil de su canal.

Camarena invitó al talentoso historietista Antonio Gutiérrez para que lo ayudará a crear la imagen del Canal 5. El dibujante estaba ilustrando los argumentos de Yolanda Vargas Dulché para la revista *Lágrimas, risas y amor* de Editorial Argumentos, que tenía gran éxito, y sin dejar la historieta, decidió unirse a la aventura televisiva —"un poco por *hobby*—recuerda Gutiérrez—. Desde muy joven me llamaba la atención la animación."[1] Sin más experiencias que las de haber hecho unos *flip-book* y unas pequeñas historias dibujadas directamente sobre colas de película de desecho en la infancia, realizó entonces su primera animación "profesional". En ella, las siglas del Canal 5 surgían de un tubo de rayos catódicos. Más tarde, para cubrir las pausas de transmisión, dibujó unas secuencias en las que un bebé en pañales se veía involucrado en diferentes situaciones cómicas. "Como las siglas de la estación eran XHGC le puse "Gecito" al personaje ese, pero Camarena, a quien le gustó mucho, le cambió el nombre por el de Quintito."[2] Como consecuencia de las animaciones de Gutiérrez nació el legendario programa Club Quintito, mismo que difundió masivamente las caricaturas a partir de 1951; su primer conductor fue el locutor Antonio Merchand, al que siguió el famoso Ramiro Gamboa, *El Tío Gamboín*.

A sugerencia del dueño del canal, Antonio Gutiérrez realizó la que probablemente ha sido la más vista de las animaciones mexicanas: para la despedida diaria de trasmisiones, al ingeniero se le ocurrió la idea de un largo *zoom-back*, que comenzaba en la pupila de una lechuza, y poco a poco se alejaba dejando ver al ave descansando en la rama de un árbol, y sin detenerse ni un instante pasaba por una cascada, las piernas de un ciervo, un bosque, el perfil de los volcanes y el planeta tierra con su luna, hasta que se perdía entre un firmamento lleno de estrellas. La animación combinaba dibujos, telones, pelotas de variados tamaños, figuras de plastilina y otros muchos artefactos, con los que Gutiérrez consiguió que la secuencia pareciera realizada en una toma continua. Quizá lo más asombroso es que logró el efecto sin más ayuda que la del técnico Tomás Tello, el brazo derecho de Camarena, pero sobre todo sin contar con una cámara de animación profesional, sino con una Bolex de 16 mm, que montó sobre rieles de aluminio en el estudio donde habitualmente realizaba las historietas de doña Yolanda.

Como a González Camarena le interesaban mucho más sus experimentos técnicos que la administración del canal dejó en Gutiérrez la dirección artística y la jefatura de producción y, en 1953, terminó por venderle sus acciones a Emilio Azcárraga Vidaurreta, momento que aprovechó el dibujante para retirarse de la televisión y dedicarse exclusivamente a la historieta. Su famosa despedida siguió trasmitiéndose todas la noches hasta bien entrada la década de los sesenta.

La televisión amplió los horizontes de la publicidad y naturalmente expandió las posibilidades de usar los dibujos animados en anuncios comerciales. Con la idea de incursionar en este campo, en 1950 volvió a México Ernesto Terrazas, el creador del Pancho Pistolas de *Los 3 caballeros*, acompañado por Howard Baldwin, para trabajar con el músico Juan García Esquivel.

El famoso creador del sonorama y el *lounge* musicalizaba los *spots* radiofónicos de los jabones, dentífricos y detergentes de Colgate-Palmolive, y por esa época comenzó a producir comerciales animados para la compañía. El trabajo se hacía en la casa del músico, situada en las calles de Independencia, en el centro de la ciudad. Según recuerdan Carlos Sandoval, Ignacio Rentería y Ernesto López, quienes colaboraron en la aventura, en aquel estudio y a un lado del piano de García Esquivel, se realizó un curioso anuncio en el que los tubos y empaques de la pasta dental se movían como soldaditos por una especie de teatrino. Quizá esa fue la primera de las animaciones de marionetas que se realizó en México. Sin embargo, Esquivel no dedicó muchas energías a su efímera carrera como publicista. Al poco tiempo, Baldwin regresó a los Estados Unidos, pero Ernesto Terrazas se quedó en México, donde permanecería durante más de diez años.

En la guerra fría

Pese a que la publicidad parecía el destino natural del género, el estudio más importante de la década y en el que se formaría toda una generación de profesionales del medio, nació impulsado por razones ideológicas, como un enclave mexicano de la United States Information Agency (USIA), y su misión central fue realizar propaganda política, supuestamente de factura "mexicana". Podría pensarse que el desarrollo natural de la animación estaba en acompañar la expansión empresarial y el crecimento del capital, pero en los años cincuenta la prioridad estratégica fue combatir al comunismo.

En el contexto de guerra fría que prevaleció en los años cincuenta, la USIA invirtió en México un millón y medio de dólares para producir doce cortos de propaganda anticomunista[3]. Para ello fomentó la fundación de la compañía Dibujos Animados S. A, el primer estudio de cine animado a escala industrial que hubo en el país.

En México, el encargado de fundar Dibujos Animados fue Richard K. Tompkins, quien había llegado al país unos años antes para ocupar la gerencia de los Estudios Churubusco.[4] Los creativos de la empresa eran los dos miembros mexicanos de la caravana Disney que había realizado *Los tres caballeros* en 1942: Ernesto Terrazas, el diseñador de Pancho Pistolas, y Edmundo Santos, el encargado de las versiones al español de la casa Disney.

Dibujos Animados S.A. inició actividades "el mismo día en que tomó posesión como Presidente Constitucional de la República Mexicana, el C. Lic. Adolfo Ruiz Cortines"[5], es decir, el 1 de diciembre de 1952. El estudio se instaló en el centro de la ciudad, siendo sus actividades principales, según reportó a la Enciclopedia Cinematográfica Mexicana de Rangel y Portas, las propias de "Laboratorios en blanco y negro y color para dibujos animados en publicidad comercial e historietas, en 35 mm." En la citada publicación se dejó constancia de que Richard K. Tompkins era el Gerente General de la empresa y Ernesto Terrazas su Director Artístico.[6]

La USIA no escatimó recursos para montar un estudio dotado de todos elementos necesarios: "Pronto llegaron los discos para animar —recuerda Sandoval—, los tableros de registro, frascos con pinturas especiales para acetato, cartulina especial para pintar la escenografía y, lo más importante de todo, una magnífica cámara ACME."[7] Para participar en la cruzada anticomunista, Terrazas contrató prácticamente a todos los mexicanos que habían demostrado algún talento en la animación, como Carlos Sandoval, Ernesto López, Ignacio Rentería, Claudio Baña, Eduardo Rodríguez, Miguel Arellano, Arnulfo Rivera, Miguel García y Daniel Burgos. En este estudio se formaron los escenográfos y dibujantes de fondos Sergio de la Torre, Joaquín Camacho, y Luis Strempler Vivanco; el diseñador José Luis Tamaño y los fotógrafos Carlos del Castillo Negrete y Jorge Mercado, además de un nutrido grupo de coloristas, asistentes y ayudantes. A Dibujos Animados no sólo llegaron los dólares y la tecnología. Para dirigir los cortos, hacerse cargo de los diferentes departamentos de la empresa y capacitar al personal mexicano también llegaron experimentados animadores norteamericanos, como Emery Hawkins, Pat Mathews, Tom MacDonald, Richard Kent Jones, Gerry Ray, Bud Partch y Roger y Selvy Daley, entre otros.

Hawkins había pasado por los estudios de Charles Mintz, Walter Lantz y MGM. Dirigió para John Sutherland Productions el corto *Dear Uncle* (Querido tío) —en el que el Tío Sam explicaba a los contribuyentes la variedad de servicios gubernamentales que se financiaban con los impuestos—, así que alguna experiencia tenía en el uso de la animación con fines propagandísticos. En los años sesenta destacaría por sus trabajos publicitarios, especialmente por los que realizó para la Ford Motor Company —en los que aparecía el perro lanudo *Woolly Dog*— que llegaron a ser muy populares en los Estados Unidos. Por este trabajo, sus compañeros de gremio llegaron a considerarlo el mejor animador norteamericano del momento y ganó importantes premios. Ernesto López recuerda que Hawkins fue decisivo en la formación de los mexicanos que trabajaron en Dibujos Animados S. A.: "tenía una gran habilidad didáctica; con él aprendimos mucho."[8] Hawkins fue el primero de los norteamericanos en llegar a Dibujos Animados S. A. y dirigió el primer corto de la serie, *Manolín Torero*. Según Arnulfo Rivera, Hawkins dejó el estudio por diferencias con el gerente de la empresa: "se iba todos los fines de semana de paseo, hasta Cuba o Guatemala, y luego, como si fuera mexicano, no aparecía los lunes, hasta que el señor Tompkins se fastidió."[9]

A Hawkins lo sucedieron Pat Matthews y Tom McDonald. Ambos venían de la UPA, la compañía independiente que revolucionó el mundo de la animación en esos años. Matthews había participado en el equipo que realizó la legendaria cinta *Gerald McBoing Boing*, ganadora del Oscar al mejor corto animado de 1951. El mayor logro de esta cinta según el crítico Gilbert Seldes de *Saturday Review*, era haber devuelto su verdadero carácter al dibujo animado, el carácter que había traicionado el propio Disney al acercarse cada vez más al realismo fotográfico.[10]

Estos animadores trajeron a México los nuevos conceptos y una visión fresca y renovadora del oficio. Matthews dirigió cinco cortos de la serie anticomunista: *Cambio de música maestro*, *Mucho Macho*, *Fue por lana*, *Viaje interplanetario* y *Diestro vs. Siniestro*. McDonald dos: *Viceversos* y *Los cuatreros* —este último en colaboración con Carlos Sandoval, que hasta donde sabemos fue el único que contó con participación mexicana en la dirección—. Gerry Ray, otro animador, también proveniente de UPA, dirigió *No me acorralen*.

La producción de la serie patrocinada por la USIA duraría aproximadamente cuatro años, y se realizaron doce cortos,[11] con cuatro personajes principales diseñados por Terrazas: los malos, es decir los comunistas, eran el líder Armando Líos, un cuervo tramposo, y su lacayuno socio: el lobo Chente Colmillos. Los

buenos o los "capitalistas", eran el gallo Manolín y el Burro Bonifacio. El gallo representaba la ingenuidad de la gente común frecuentemente engañada por las artimañas de los villanos, pero que al final sabía discernir perfectamente entre el "bien" y el "mal". El burro Bonifacio representaba la madurez y la sensatez. Las líneas argumentales y los temas llegaban de los Estados Unidos y seguramente eran responsabilidad de los expertos en la guerra ideológica de la USIA. El desarrollo de las historias, según recuerda Carlos Sandoval, se fraguó en sesiones colectivas de discusión, similares a las que estilaban los argumentistas de Disney, aunque los argumentos y adaptaciones siempre los firmó Terrazas.

Manolín Torero, el primer corto de la serie, dirigido por Emery Hawkins, es un clásico entretenimiento en el que apenas hay rastros de propaganda —la pronunciación de las "erres" del villano, que el cine norteamericano había establecido como la convención que identificaba a los soviéticos. Se trata de una humorada de tema taurino, como las muchas que acostumbraba el cine de dibujos animados que se acercaba al mundo latino, en la que el cuervo Armando Líos trata de aprovecharse del ingenuo gallo Manolín. Quizá en esta primera entrega no se trataba más que de presentar a los personajes y situarlos en un México reconocible: Manolín y Bonifacio son unos campesinos mexicanos que visten manta y sarape, en tanto que los personajes secundarios e incidentales son indudablemente nacionales. Aparecen lugares emblemáticos de la capital, como El *Caballito* (la estatua de Carlos IV) y el exterior del Palacio de Bellas Artes; los toros bravos provienen de la ganadería "La Lagunilla", etcétera.

La segunda cinta de la serie, *La canción de la sirena*, tampoco muestra abiertamente su carácter ideológico. En ella, Armando Líos se traviste en una sirena para seducir a Manolín, que ahora es el grumete de un barco, con el propósito de utilizarlo para sacar un tesoro pirata del fondo del mar. Las alusiones ideológicas se reducen al supuesto nombre de la sirena —Olga del Volga— y a la estrofa final de la canción que "ella" canta al oído del gallo: "sólo tú y yo compartiremos el tesoro en armoniosa prosperidad comunista."

Cambio de Música, maestro ya es más claramente propagandístico. Ahora Manolín y Bonifacio son unos bailarines que se presentan en Bellas Artes obligados a cambiar de baile cada vez que el "Gran Tovarich" —sin duda José Stalin— decide hacer caer en desgracia el género musical que practican: primero el flamenco, luego el tango, más tarde la samba, etcétera. Quizá la idea de que los comunistas pretendían que la gente "bailase" a su son y capricho, se intentó traducir demasiado literalmente en términos visuales y dramáticos y el corto resulta un tanto forzado, aunque algunos chistes son graciosos y la música, compuesta por Juan García Esquivel, funciona muy bien.

Fue por lana, es una cinta ya clara y francamente anticomunista. El próspero Rancho Ovejas, de Bonifacio y Manolín, colinda con la desvencijada y descuidada granja de Armando Líos, en cuyo traspatio se encuentra la trasquiladora "Siberia chiquita", donde —en obvia metáfora a los campos de trabajo forzado soviéticos— una triste oveja es obligada a pasar interminablemente entre un iglú, donde el frío le provoca el rápido crecimiento de la lana, y una máquina trasquiladora. Cuando el cuervo se entera de que el precio de la lana se ha ido a las nubes decide apoderase de las ovejas de sus vecinos capitalistas. El lobo Chente Colmillos, que aparece por primera vez en la serie, se infiltra disfrazado de oveja en "el rebaño capitalista" y, en un mitin, convence a sus "camaradas" de que son explotadas por el "sistema corrompido" del burro Bonifacio y las invita a pasarse al "Este", a la granja de Armando Líos, donde les ofrece la liberación y la tierra prometida, pero sólo les espera la "Siberia chiquita".

En *Diestro contra Siniestro*, cuyo mensaje es obvio desde el título mismo, Manolín

es un boxeador que enfrenta al tramposo y vicioso Chente Colmillos, del Club "Estrella Roja". Por supuesto el burro Bonifacio es el manejador del gallo y Armando Líos dirige al lobo. Cuando fracasan las numerosas trampas de que se valen los villanos para ganar la pelea, el cuervo no duda en envenenar a su propio pupilo para acusar a sus rivales de tramposos. Desde luego al final Kid Manolín resulta el triunfador.

El sexto corto, *Mucho Macho*, se ocupa de uno de los temas centrales de la Guerra Fría: la neutralidad. La cinta trata de convencer a "los neutrales", de que están siendo utilizados por los comunistas y poniendo en riesgo su propia sobrevivencia. Dos avestruces suben al tren que conducen Bonifacio y Manolín, y cuando éste es asaltado por el cuervo y el lobo, alegan neutralidad y esconden la cabeza en unos cubos de arena. Armando Líos y Chente son miembros de la "Banda de la mascara roja", aparecen tras un anuncio de cortinas "de hierro y bambú" que está a un costado de la vía y, al subir al tren, enseñan credenciales de la "Liga Mundial por la Paz", las "Juventudes Pacifistas del Mundo", y los "Ciudadanos de la Libertad", todas ilustradas con sendas estrellas rojas.

El tema de la neutralidad debía preocupar mucho a los estrategas de la USIA, especialmente en América Latina. En *Los cuatreros* se vuelve a tratar el asunto. Esta vez, Chente y Líos son otra vez unos bandidos de *western* que se infiltran en el valle de los ganaderos "capitalistas" gracias a la ingenuidad de Don Inocente, un perro de lanas, que se niega a colaborar con Bonifacio y Manolín en la defensa y protección del valle, y se deja engatusar por los villanos poniendo en peligro la seguridad de los propietarios.

Los paranoicos llamados a la desconfianza en los otros y a extremar las medidas de defensa, se repiten en *No me acorralen.* Aquí Bonifacio y Manolín han cercado su rancho y tienen un perro guardián vigilando sus fronteras, mientras Armando Líos y Chente intentan apoderarse de la propiedad convenciendo al ingenuo gallo de que las medidas de seguridad implantadas por Bonifacio son ofensivas y peligrosas. El corto incluye una sátira de la paloma de la paz, a la que siempre apelan los "comunistas" haciendo llamados a la coexistencia pacífica, el desarme y la intervención de Naciones Unidas.

En *Viaje interplanetario*, Manolín es un genio científico que ha inventado una nave espacial; Bonifacio es un reportero que al ir a entrevistarlo se ve involucrado en un viaje al "Planeta rojo", donde Armando Líos tratará de ganarlos para la causa comunista mediante unos lentes que disfrazan la realidad y hacen que el planeta aparezca como un mundo armónico, donde no existe el desempleo y la gente se dedica al sano ejercicio del deporte; pero cuando el burro y el gallo se quitan las gafas advierten un mundo de esclavos, opresivo, autoritario y militarizado. En este corto, la gráfica hace una serie de referencias burlescas al estilo artístico del realismo socialista o proletario, que pregonaban los soviéticos en la época.

En *Viceversos,* Manolín es un gallo flojo que alega ser poeta y se niega colaborar con el burro Bonifacio en las labores del campo. Cuando disfruta de una siesta, sueña que llega Chente y lo lleva a un castillo comunista prometiéndole que ahí será recompensado su talento poético, pero impera una absurda burocracia y una caricaturesca ansia de los habitantes por confesar todo tipo de crímenes contra el Estado, en clara alusión a los famosos juicios del régimen de Stalin.

Si bien la producción de los cortos no era una operación encubierta, Richard Tompkins se comportaba como si lo fuera. A propósito, Ernesto López recuerda que en alguna ocasión el dueño de Dibujos Animados S. A. quedó muy preocupado porque el animador había llevado a conocer el estudio a Miguel Covarrubias y a Carlos Chávez, quienes estaban muy interesados en la técnica de la animación.[12]

Cuando Tompkins me reclamó por haber llevado al estudio a un par de comunistas yo le pregunté '¿Cuáles comunistas?'. 'Covarrubias y Chávez', me contestó. 'Pues yo no sé si sean comunistas o no, le respondí, yo sé que el señor Covarrubias es un gran pintor y el señor Chávez es el director de la Orquesta Sinfónica de México. Me sentí muy contento de invitarlos. Discúlpeme si cometí un error. Yo no sé ni lo que es el comunismo'. Es más, yo que estaba trabajando en esas películas ni sabía que eran anticomunistas. Cada quien trabajaba en sus secuencias y no ligábamos las historias realmente. Tompkins tenía mucha fe en que se vendieran en los cines porque era una propaganda muy velada.[13]

Arnulfo Rivera cuenta que cuando Tompkins sospechó que el matrimonio Daley, que había sido contratado para trabajar en Dibujos Animados, tenía relaciones con el Partido Comunista de los Estados Unidos, supuso que podían sabotear las instalaciones y no les permitió la entrada al estudio, prefiriendo enviarles el trabajo al hotel donde se hospedaban.

La prensa que se ocupó de aquellos cortos no sólo no informó sobre la intervención norteamericana en la empresa, sino que destacó su supuesto nacionalismo:

En una calle de 5 de febrero —escribió Pablo Mendizábal en la revista Mañana— desde hace más de un año trabaja medio centenar de personas. Los artículos que produce esta labor de conjunto están ya reci-biendo los últimos toques. En estas realizaciones que están brotando del centro mismo de nuestra ciudad creemos adivinar cierta innata superioridad, lógicamente de esperarse y atribuirse al temperamento, al colorido, al clima artístico mexicano, mundialmente reconocido, e industrializado aquí con naciente y particular éxito [...] Algunos de los mejores técnicos norteame-ricanos en el oficio han sido utilizados, sin reparar en gastos, para el entrenamiento de los elementos mexicanos y la producción de estos trabajos iniciales. Pero, actualmente, ya se ha prescindido de algunos de ellos, los cuales han sido sustituidos por artistas locales, y se espera, en el futuro, hacer de ésta una industria moderna, básica y típicamente nacional al aplicar a esta novel manifestación el plástico talento nacional.[14]

En el mismo tenor, el influyente periodista cinematográfico Roberto Cantú Robert escribió:

Dibujos Animados S. A. es el título de la firma que se ha echado a cuestas la laboriosa tarea de surtir al mercado de habla española con una serie de cortos en donde el espíritu latino, la idiosincrasia de nuestros pueblos está perfectamente delineada [...] La flamante empresa que capitanea Richard K. Tompkins, hasta hace poco gerente de los Estudios Churubusco, es un verdadero alarde de organización y capacitación, donde los cincuenta y tantos elementos bajo el control de la dirección de la progresista unidad productora codo con codo responde a un solo deseo: superación del cine mexicano y capacidad para proveer a nuestros mercados del material que hasta ahora ha sido proporcionado a nuestras salas por los productores de allende el Río Bravo.[15]

Y también Luis Guevara de *Ésto* insistió en el acento mexicano de la empresa:

El problema que enfrentan estos dibujantes es el de crear una personalidad sugerente y mexicana, ya que al principio se les fue en seguir los caminos que ya otros habían trazado. Esto tiene una lógica explicación; hasta entonces nunca se ha intentado hacer cuentos de esta naturaleza y muchos de los dibujantes eran de extracción 'disneyana' [...] sin embargo una vez que pasó la etapa de asentamiento están buscando nuevos caminos para encontrar una personalidad fuerte y vigorosa.[16]

Paradójicamente, el anunciado y festejado carácter nacional de los cortos seguramente formaba parte de la estrategia de la USIA, que se inventaba y patrocinaba aliados latinos en el combate al comunismo. Pero el orgulloso mexicanismo de la empresa, alentado por los norteamericanos y orgullosamente difundido por la prensa, era un tanto epidérmico: las referencías nacionales prácticamente desaparecen a partir del tercer corto. *Mucho macho, Fue por lana, Los cuatreros* y *No me acorralen* se ubican en el ambiente clásico del *western* norteamericano; *Viaje interplanetario* es de ciencia ficción y otros cortos como *Viceversos* adoptan la estructura tradicional del cuento infantil.

Esta ubicación de las tramas en ambientes neutros, universales o norteamericanos quizá respondía a la intención de que la serie tuviera distribución internacional. Hay evidencia de que cuando menos esa era la intención. En una entrevista, Tompkins reveló que al principio se pensó en llamar Topillos al cuervo Armando Líos, pero que la idea se desechó por "el sabor localista del nombre". El gerente de Dibujos Animados también informó que, mientras Películas Nacionales distribuiría las cintas en el territorio nacional, su filial, Películas Mexicanas, lo haría en el resto del mundo y que se tenían proyectos para traducirlas al francés y pasarlas por televisión en los países de habla hispana.[17]

La magnitud del proyecto era tal que durante la presentación de los primeros tres cortos de la serie, realizada en mayo de 1954 en los Estudios Churubusco, Tompkins anunció que se contemplaba la realización de treinta cortos y que ya estaba buscando distribuidores en Europa, Centro y Sudamérica.[18]

Sin embargo, por alguna misteriosa razón las cintas apenas se exhibieron en el país y al parecer la mayoría se quedó enlatada. Esta decisión seguramente fue tomada en los altos niveles de la USIA con base en consideraciones políticas y diplomáticas. Los negativos fueron enviados a Hollywood, donde se realizaron las copias y se tradujeron al inglés. En México sólo se estrenó *Manolín torero* y, con excepción de las primeras tres cintas, la mayoría de los animadores mexicanos que partiiparon en su realización nunca las vio terminadas. No sabemos si fueron exhibidas en alguna otra parte del mundo.

Desde el punto de vista técnico los cortos estaban muy bien realizados, y todavía en 1956 la USIA contrató con Tompkins la realización del medio metraje *El hombre y el poder*, también de contenido anticomunista, que incluía algunas secuencias de dibujos animados, lo que indica que no fue por razones de calidad por lo que la agencia norteamericana decidió no exhibir el material.

Como decíamos arriba, *Manolín Torero* fue el único de los doce cortos cuyo estreno tuvo publicidad. La función ocurrió el 1 de julio de 1954 en el Cine Alameda y, según recuerda Ernesto López, la presentación fue al "estilo Hollywood, con grandes reflectores a la entrada de la sala".[19]

Pese a la poca trascendencia pública de la serie, la compañía que nació con financiamiento y bandera anticomunista se consolidó como una de las empresas de servicios de cine y televisión más importantes de mediados del siglo XX. Cambió varias veces de razón social (Dibujos Animados S. A., R. K. Tompkins Producciones, El Estudio) y además de dedicarse a los dibujos animados, incursionó en la producción de comerciales de acción viva, documentales, efectos especiales y otras actividades relacionadas con el cine y la televisión, como el doblaje. En 1956, el novel reportero Vicente Leñero informó a los lectores de *Excélsior* que "muchos de los comerciales 'animados' que actualmente se pasan por la televisión son filmaciones de esta compañía", y afirmaba que "son cerca de 80 cortos de muñequitos los que Dibujos Animados S. A. —la primera compañía productora de este género de cintas en México— ha filmado para el cine y la televisión de Hispanoamérica."[20] Algunos de aquellos anuncios se hicieron famosos, como el de la cerveza Corona que re-

zaba "baja, es algo importante", o los de las rasuradoras Philips, con diseños de Abel Quezada. En los estudios de Tompkins se realizó el doblaje al español de las cintas clásicas de Walt Disney, así como el de muchas otras producciones norteamericanas y el de innumerables series de televisión. Como señala Carlos Sandoval, estas actividades "quizá fueron más productivas económicamente y de elaboración menos dificultosa [que la animación] a la que se fue marginando hasta que, finalmente, se le eliminó" allá por 1965.[21]

La empresa permaneció como el boyante negocio personal de Richard K. Tompkins hasta 1975, cuando el norteamericano se retiró de las actividades cinematográficas y se instaló en Cancún, Quintana Roo, donde abrió la tienda "Aqua Safari", un negocio dedicado al ski y el buceo.

En 1956, al concluirse la producción de la serie anticomunista, había madurado la primer generación profesional de animadores mexicanos. Sandoval, Baña, López, Anaya, De la Torre, Tamayo, Rivera, Rentería y García estaban listos para desempeñarse en nuevas tareas; en el futuro incursionarían en el cine mexicano, participarían en producciones para la televisión norteamericana y serían fundamentales para la publicidad comercial. Algunos de ellos, como López, García y Rivera, emigrarían a los Estados Unidos, donde desarrollaron exitosas carreras. En 1956 el gremio se consolidó, integrándose la Rama de Dibujos Animados del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, básicamente con el personal que trabajaba para Tompkins. Su primer secretario fue Ramón Villarreal, un operario del estudio.[22]

Para la segunda mitad de los años cincuenta, el mercado de la publicidad demandó la apertura de nuevos estudios. Ernesto López y Leobardo Galicia se asociaron en la creación de Cinemuñecos y se instalaron en la calle de Balderas. A lo largo de su historia, esta compañía realizó más de trescientos comerciales para el cine y la televisión mexicanas, y algunos para empresas de Colombia y los propios Estados Unidos. López recuerda en particular cinco anuncios que realizó para la Pepsi Cola de Nueva York:

> *...que nos ofreció una señora americana y agarramos en seguida, por cierto muy bien pagados: a cien dólares el segundo, que entonces era una cantidad fabulosa. Hicimos también comerciales de la burbujita de la Sal de Uvas Picot, unos de Pan Bimbo, de El Fuerte —aquel de: 'bailaban los tomatitos muy contentitos cuando llegó el verdugo y los hizo jugo'—, de los zapatos Bingo, de los pantalones Vaquero, las muñecas Beatriz y otros muchos...*[23]

Sin duda la gran creación de Ernesto López en el terreno de la publicidad fue el célebre personaje de Pancho Pantera, que realizó para Choco Milk, mediante un contrato con Noble Advertising. Para el diseño del robusto muchacho, que se convertiría en un clásico de la publicidad mexicana contribuyendo a la fama del chocolate de su patrocinador, López se inspiró en su propio hijo: "en una expresión de fortachón que le gustaba hacer cuando niño. Al señor Noble le encantó y tuvimos mucho éxito con él."[24]



1 Entrevista con Antonio Gutiérrez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, marzo de 2000, ciudad de México.

2 *Idem.*

3 La USIA había asumido las tareas que en tiempo de guerra habían desempeñado la Office of War Information (OWI) y la OCAIA, aunque claro, en la posguerra el nuevo enemigo eran los soviéticos y sus simpatizantes mundiales. "La naturaleza de los tiempos —escribió el presidente Harry S. Truman en la Orden Ejecutiva 9608, que creaba la agencia— hace esencial para los Estados Unidos considerar a las actividades de información como parte integral de nuestra política exterior [...] El programa internacional de información... será diseñado para asistir y dar apoyo a las empresas privadas norteamericanas... Se esforzará en ver que otros pueblos reciban una imagen completa y justa de la vida americana y del espíritu y política del gobierno de los Estados Unidos." *Información* no era más que un eufemismo de propaganda política. Así como la OCAIA contaba con una División Cinematográfica, la USIA tuvo su International Motion Picture Service, que se encargó de combatir al comunismo con una visión idílica de la cultura, la historia y la vida norteamericana. Además del famoso noticiero *The Voice of America,* la USIA patrocinó toda una serie de documentales, como *In Search Of Lincoln* (Buscando a Lincoln), *UCLA* (sobre la vida de los escolares de la Universidad de California), *Robert Frost* (acerca del poeta norteamericano), *The Photographer Edward Weston* (Edward Weston, el fotógrafo) y *Pilgrimage Of Liberty* (La peregrinación de la Libertad). En este último la historia de los Estados Unidos se identificaba con la lucha universal por alcanzar la libertad humana. Ver: Dyer MacCann, Richard, *The People's Films, A Political History Of The U. S. Government Motion Pictures,* Communication Arts Books, Hastings House Publishers, New York, 1973.

4 Sin antecedentes en la industria cinematográfica norteamericana, pues toda su vida se había dedicado al comercio de artículos para ski alpino en su natal Colorado, al parecer Tompkins llegó a México por estar casado con la hija de uno de los altos ejecutivos de la RKO, compañía que participó en la fundación de los Estudios Churubusco.

5 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

6 Rangel, Ricardo y Rafael E. Portas, *Enciclopedia cinematográfica mexicana,* Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L., México, D. F., 1955.

7 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

8 Ernesto López, entrevista citada..

9 Arnulfo Rivera, entrevista citada.

10 Citado por Maltin, Leonard, *Of Mice And Magic..., op. cit.*

11 Al parecer las únicas copias existentes de diez de los cortos son las versiones en inglés que se encuentran resguardadas en el Motion Picture, Sound and Video Branch, National Archives at College, Park, Maryland, USA. [NWDNM(m-306.6369 al NWDNM(m-306.6379] Los originales en español probablemente se destruyeron durante el incendio que sufrió la Cineteca Nacional en 1982.

12 Ernesto López invitó a Covarrubias y a Chávez a visitar el estudio a petición de su hermana, la bailarina Rocio Sagaón, que entonces estaba viviendo un romance con el pintor.

13 Ernesto López, entrevista citada.

14 Mendizábal, Pablo, "Cortos de muñequitos. Una nueva industria mexicana", *Mañana* 545, Febrero 6 de 1954

15 Cantú Robert, Roberto, "Nueva fuente de trabajo. México produce en color series de dibujos animados", *Cinema Reporter* 829, 5 de junio de 1954.

16 Guevara, Luis, "Las películas de muñequitos, otra ambición de la cinematografía nacional", *Ésto,* 31 de mayo de 1955.

17 Cantú Robert, Roberto, "Nueva fuente de trabajo..., *op. cit.*

18 *Cine Gráfico,* No. 1110, Domingo 9 de mayo de 1954.

19 Ernesto López, entrevista citada.

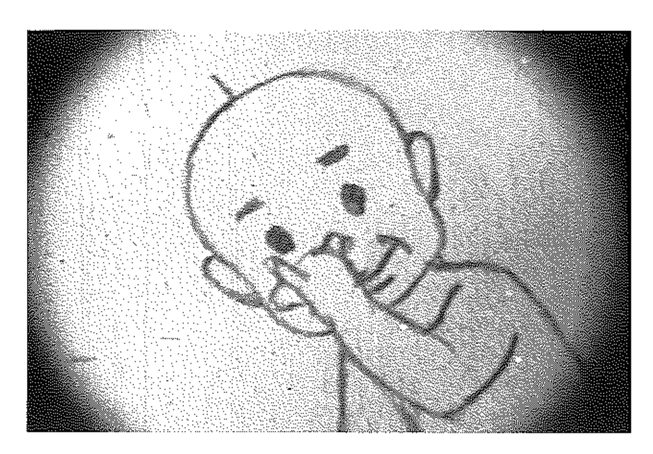
20 Leñero, Vicente, "Ochenta películas mexicanas de muñequitos están listas", *Excélsior,* Jueves 26 de abril de 1956

21 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*.

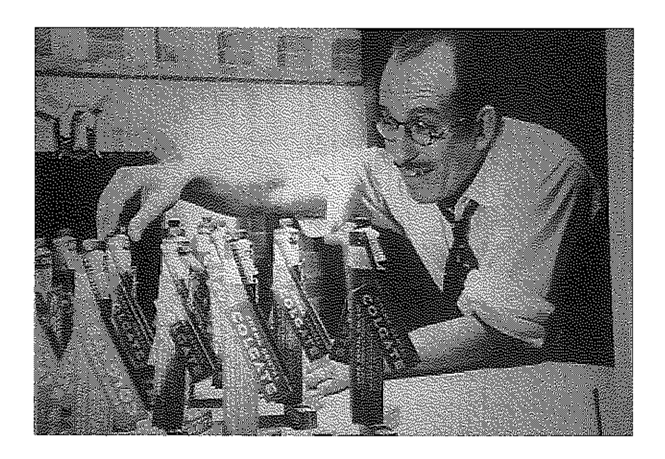
22 Núñez Rodríguez, Laura y Martha Verónica Ocampo, *El cine de animación en México,* Tesis para obtener el grado de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, ENEP Aragón, UNAM, Estado de México, 1996.

23 Ernesto López, entrevista citada.

24 *Idem.*



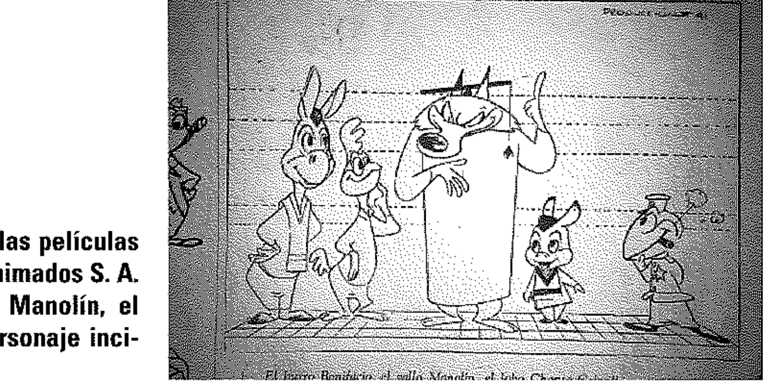
Quintito, personaje diseñado por Antonio Gutiérrez para el Canal 5 de González Camarena. *Circa* 1952.



Carlos Sandoval trabajando en uno de los primeros anuncios realizados en *Stop Motion* en México. *Circa* 1952. Colección Carlos Sandoval



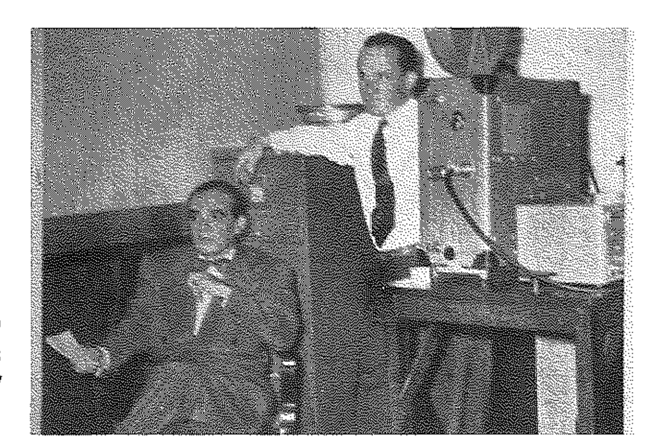
Richard K. Tomkins, director de Dibujos Animados S. A. *Cinema Reporter*, V/ 1954.



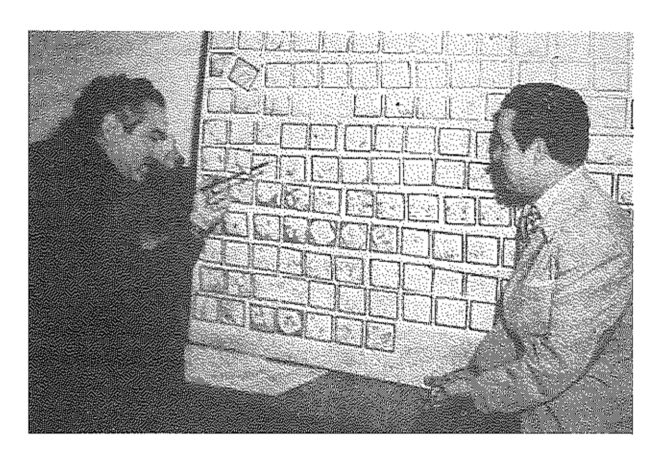
Diseño de los personajes de las películas anticomunistas de Dibujos Animados S. A. El burro Bonifacio, el gallo Manolín, el lobo Chente Colmillos, un personaje incidental y Armando Líos.



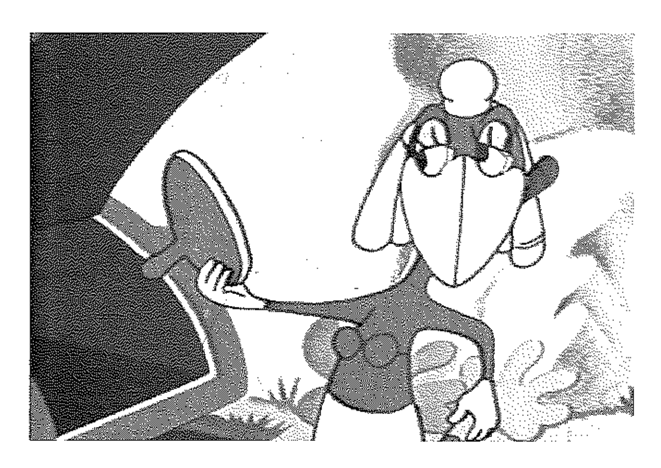
El burro Bonifacio. Dibujo del corto *Cambio de música, maestro.*



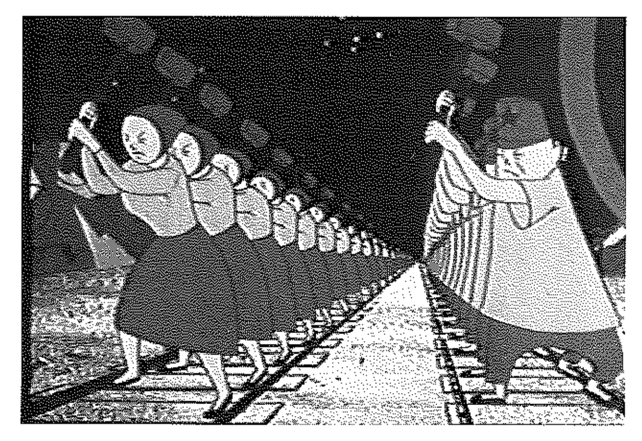
Richard K Tompkins y el periodista Roberto Cantú (sentado) en el estudio de Dibujos Animados. *Cinema Reporter*, 829. 5/VI/ 1954. Hemeroteca Nacional



Ernesto Terrazas en el estudio de Richard K. Tompkins. *Ésto,* mayo 31 de 1955. Hemeroteca Nacional.



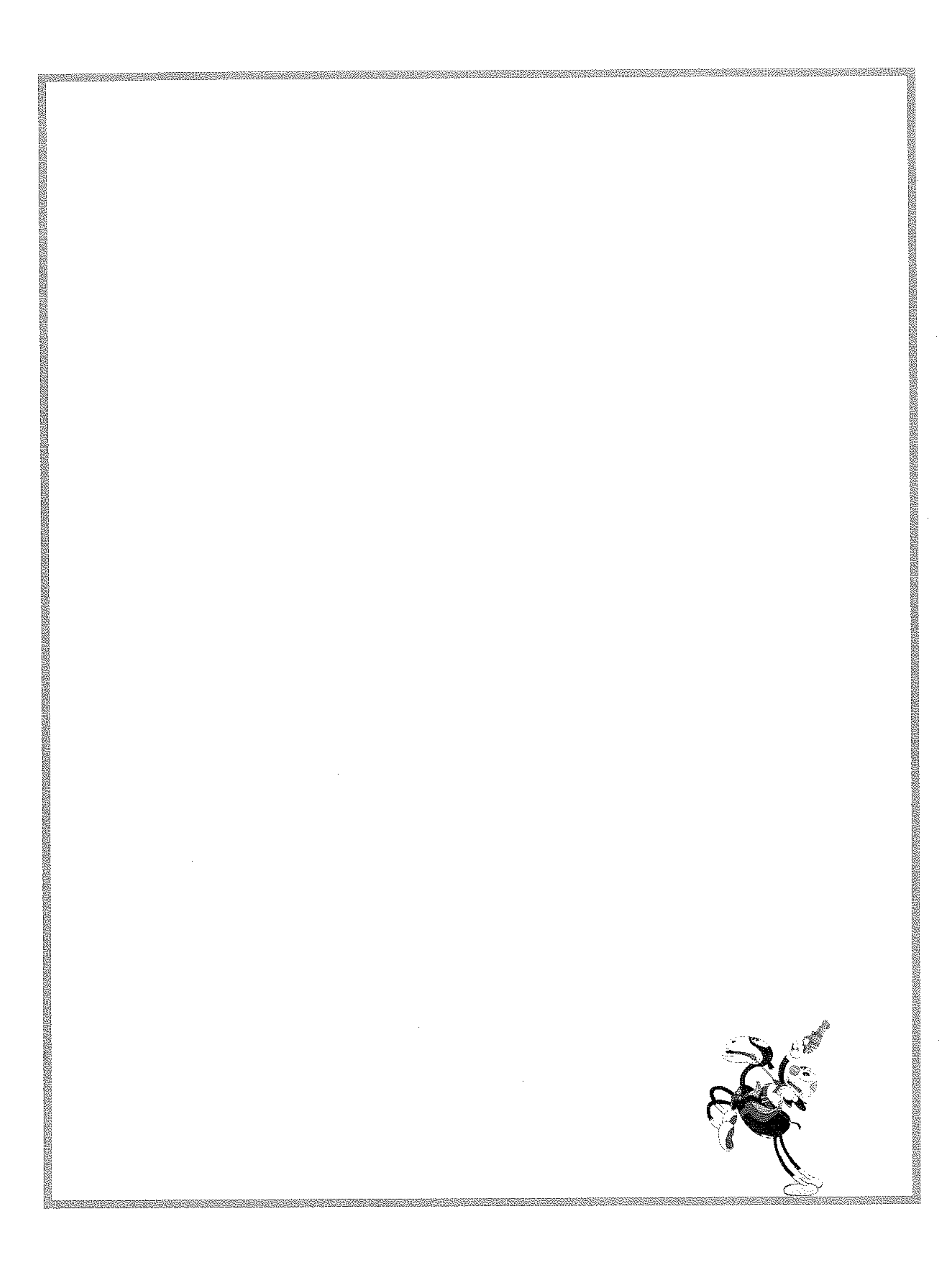
La canción de la sirena. Circa 1952.



Viaje interplanetario. Circa 1955.

Capítulo .004

La apropiación de la técnica (1927-1939). Territorio panamericano (1940-1949). Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959). **El país de la maquila (1960-1969).** Tiempo de largometrajes (1970-1979) La contracultura animada (1980-1989). ¿Canto de cisne? (1990-2002).



En los años sesenta, México continuó siendo un país estratégico para la animación estadounidense. Ahora no tanto como campo de adoctrinamiento, sino como simple territorio de negocio. Así, a los políticos de los años cuarenta y de los primeros cincuenta les sucedieron los empresarios de los sesenta.

En 1957 el ingeniero Gustavo Valdez —quien había hecho una considerable fortuna como contratista en la construcción de carreteras, la pavimentación de las calles y la modernización de la red de agua potable de la ciudad de México— fundó en asociación con su cuñado, el arquitecto Jesús Martínez, un estudio de dibujos animados al que bautizaron con el nombre de Val-Mar S. A., dejando así la impronta de sus respectivos apellidos en el nombre de la empresa.

El ingeniero Valdez provenía de una conocida familia sonorense —su padre llegó a ser gobernador del estado—, y como muchos hijos de familia pudiente del norte se educó en los Estados Unidos. Pasó la infancia en Texas, donde su madre lo llevó para alejarlo de la Revolución, y su juventud en Los Ángeles. Peter Piech —un norteamericano que se asociaría con Valdez en 1959 para producir series animadas para la televisión estadounidense— afirmaba que el ingeniero era "un fantástico constructor de carreteras que se metió en la animación porque tenía una frustrada vocación artística." Leonard Key —otro socio de aquella empresa— lo recordaba como "un multimillonario que estaba enamorado de la animación." Por su parte, el animador Bill Hurtz decía que Val-Mar no era más que "el juguete de un hombre rico." [1]

Los empresarios Valdez y Martínez recurrieron al creativo Ernesto Terrazas para dirigir el nuevo estudio, y éste convocó a muchos de sus antiguos colaboradores de Dibujos Animados S. A., como José Luis Tamayo, Carlos Sandoval, Daniel Burgos, Eduardo Olivares, Julio Guerrero, Ignacio Rentería y Carlos del Castillo para trabajar con él. Además trajo de los Estados Unidos a Carlos Manríquez —el fondista mexicano de Disney, del que hablamos en el primer capítulo de esta historia— que tenía una experiencia de casi treinta años en Hollywood. Con la conducción de los excolaboradores de Disney, el equipo de Val-Mar realizó trabajos comerciales para diversas agencias de publicidad y una cinta de ocho minutos que se tituló *El Cucaracho*. Según Carlos Sandoval, el corto, musicalizado por Rafael de Paz y realizado en Eastmancolor, quedó muy bien y "fue exhibido profusamente en las salas."[2]

Muy pronto el caprichoso juguete del empresario se convirtió en un negocio serio, gracias a que Val-Mar consiguió un contrato de maquila para producir en México *Rocky And His Friends* (Rocky y sus amigos), la legendaria serie de la televisión norteamericana. La historia es la siguiente.

Hacia 1958, los norteamericanos Jay Ward y Bill Scott concibieron una serie de dibujos animados para la televisión basada en las aventuras de una ardilla voladora y un alce parlanchín. Vendieron la idea a la División de Cereales para el Desayuno de General Mills, a través de la productora de televisión Producer's Associates of Television (PAT) y la agencia publicitaria

Dancer-Fitzgerald-Sample (D-F-S), quienes convencieron al gigante alimentario de patrocinar *Rocky And His Friends* presentándole un presupuesto muy competitivo para producir 52 programas de media hora —la programación de un año—, con base en las ventajas económicas de la "runaway animation".

La "runaway animation", fue la forma de producción que surgió cuando la televisión norteamericana comenzó a demandar dibujos animados más económicos que los que se producían para las salas cinematográficas. Los costos se redujeron por dos vías, por una parte simplificando movimientos mediante lo que se conoce como "animación limitada", y por la otra maquilando en el extranjero las partes más intensivas en mano de obra del proceso, como el entintado y el coloreado de las micas. En los años cincuenta y los primeros sesenta, la "runaway animation" contó con la ventaja adicional de que el gobierno norteamericano otorgaba muchas ventajas fiscales a las compañías que se establecían en el extranjero.

La idea original era producir Rocky en el Tojo Studio de Japón, pero en diciembre de 1958, cuando las negociaciones estaban ya bastante avanzadas, los ejecutivos de PAT, Leonard Key y Roger Carlin, viajaron a Tokio para encontrarse con que habían caído en una trampa. "Aquello que llamaban 'estudio de animación' no era más que un lote baldío –recordaba Kay—. Los japoneses pretendían financiar la operación, incluyendo la construcción del edificio, con nuestro contrato [...] trataban de convencernos emborrachándonos y llevándonos con geishas."[3]

Fue entonces cuando Peter Piech, socio de PAT, propuso establecer negociaciones con el ingeniero Gustavo Valdez. Según Leonard Key, que viajó a México para hablar con Valdez:

> *Después de una comida en su magnífica residencia, en la que discutimos la posibilidad de hacer el negocio con General Mills, se mostró tan entusiasmado de unirse al proyecto que estuvo dispuesto a invertir en la construcción de un estudio totalmente nuevo.*[4]

Según Keith Scott —especialista en la historia de Jay Ward—, las negociaciones entre las diferentes partes nunca fueron muy claras, e incluso sugiere que hubo tratos encubiertos y sospechas de que Val-Mar no era más que un parapeto de PAT, ya que finalmente algunos de sus ejecutivos terminaron siendo socios del estudio mexicano. De cualquier manera, el contrato para producir la serie se firmó en marzo de 1959, cuando General Mills se convenció de que equipar y montar el estudio mexicano era la mejor manera de reducir costos. El ingeniero Valdez cumplió su promesa y construyó el edificio para el estudio en Tecamachalco, uno de los nuevos desarrollos urbanos del poniente de la ciudad de México.

Gracias a los costos mexicanos, PAT vendió a ocho mil quinientos dólares cada media hora de programa a General Mills. La cantidad representaba apenas el costo medio de un comercial de un minuto de televisión, cuando Hanna-Barbera —la compañía que producía *Huckleberry Hound*, con patrocinio de Kellogg's, el competidor de General Mills— estaba vendiendo a razón de 25 mil dólares cada programa. Evidentemente este presupuesto comprometía la calidad final del producto y reducía el margen de maniobra de los creativos del estudio de Jay Ward, que tendrían que trabajar en los límites de la mínima animación posible.

Una operación de esta magnitud obligó a Terrazas a contratar a todo el personal disponible en México, de manera que prácticamente no quedó nadie del gremio fuera de la aventura. Pero el personal mexicano no era suficiente y Terrazas intentó reclutar talento norteamericano en Los Ángeles, buscando especialmente entre los animadores de origen mexicano y entre los norteamericanos que habían estado en el país y hablaban algo de español, como Bill Meléndez, Rudy Zamora, Xavier Atencio, Bill Pérez, Emery Hawkins,

Howard Baldwin, Bud Parch, Carl Urbano y Tom McDonald.

Los primeros supervisores norteamericanos en llegar a México fueron Edwin A. Gourley, un productor de televisión con experiencia en programas en vivo pero sin antecedentes en los dibujos animados, y los animadores Bob Schleh y Harvey Siegel. El primero resultó todo un personaje. Con el pretexto de carecer de permiso para trabajar en México, Gourley acostumbraba pedir dinero extra a los productores, supuestamente para sobornar a las autoridades laborales mexicanas, pero en realidad lo usaba para comprar inspectores de aduanas, pues contrabandeaba lujosas pistolas belgas. A diferencia de éste, Bob Schleh, un animador de Nueva York y Harvey Siegel, un diseñador que había trabajado con el legendario Shamus Culhane, fueron decisivos para el éxito de la operación.

A mediados de 1959, Val-Mar estaba listo para comenzar el trabajo. *Rocky y sus amigos* debía estar en el aire en septiembre de ese año y pese a que se trataba de una "animación limitada" su producción no era nada simple. El programa constaba de cuatro segmentos: *The Adventures of Rocky and Bullwinkle* (Las aventuras de Rocky y Bullwinkle), *Fractured Fairy Tales* (Cuentos de hadas fracturados), *Peabody's Improbable History* (La improbable historia de Peabody) y *The Bullwinkle Corner* (El rincón de Bullwinkle). Las aventuras de Rocky, la ardilla voladora, y el alce Bullwinkle J. Moose transcurrían en un ambiente de espías típico de la Guerra Fría: los villanos eran Boris Badenov y Natacha Fatale. La segunda parte del programa estaba dedicada a la sátira de los clásicos cuentos de hadas. El segmento de Peabody jugaba con la idea de un perro genio —el Peabody del título— que tenía como mascota a un ser humano, el niño Sherman; con el desarrollo del proyecto cada capítulo se convirtió en un viaje en el tiempo, en los que el perro se encontraba con que la historia humana era un desastre que se veía obligado a corregir. En la coda de cada programa, el alce se convertía en un intelectual que recitaba ingeniosos poemas. Las partes estaban integradas por una visión satírica de la cultura norteamericana del momento. Un humor anticonformista, equivalente al de la famosa revista *Mad*, animaba los argumentos. Jay Ward y Bill Scott apostaban a que su humor irreverente, sofisticado y subversivo encantaría a los niños, a los que supuestamente estaban dedicados los programas de televisión de dibujos animados, pero también contaban con un público adulto para sus "caricaturas", así que enfocaron sus baterías a burlarse de la paranoia anticomunista, la amenaza atómica, la carrera espacial o la supuesta inocencia de la televisión. Fueron victimas favoritas de su humor los poderosos y los ambiciosos: los banqueros, los políticos, los generales, los dictadores, etcétera. Proclamaron las delicias de los *Hot Dogs*, de los *Ice Cream* y de toda la chatarra alimenticia, e hicieron la apología del ciudadano medio norteamericano, transformando en virtudes cómicas sus vicios más reconocidos y celebrando su "humana" estupidez, un poco como años más tarde haría Matt Groening en *Los Simpson*. Ward y Scott tuvieron constantes problemas con el patrocinador, General Mills y con la Cadena ABC, a cuyos ejecutivos les parecía "demasiado adulto" el programa y pedían algo "más infantil". El segmento que sufrió más censura fue *La improbable historia de Peabody*, que hacia parecer como estúpidos a los grandes personajes de la historia. En algún momento la ABC le pidió a Jay Ward que se concentrara en personajes extranjeros y no incluyera norteamericanos.

Ward y Scott tenían mucha fe en el concepto, las ideas, los argumentos y el manejo de voces de *Rocky y sus amigos*, pero el presupuesto los obligaba a una animación muy limitada. Suplieron la falta de recursos con talento y contrataron a animadores muy prestigiados, como Pete Burness, el director de *Mr. Magoo*, que contaba con dos Oscares y varias nominaciones en su haber; Bill Hurtz, uno de

los primeros diseñadores de UPA, quien trabajó en el legendario *Gerald McBoing-Boing* y había sido nominado al premio de la Academia en 1952 por el corto *Man Alive!* (Hombre vivo) producido por la American Cancer Society; Ted Parmelee, que tras haber destacado en los estudios de Disney y Warner Brothers, se convirtió en uno de los pilares de la UPA; Lew Keller, un excolaborador de Disney, que participó en *Bambi*; Gerry Ray, el animador de *Crusader Rabbit* (El conejo cruzado), un exitoso programa de televisión producido por el propio Ward al principio de la década, y a quien Scott calificaba como "uno de los directores de animación más finos de las últimas cuatro décadas"; así como a otros talentos que provenían en su mayoría de la revolucionaria experiencia de la UPA. Este equipo predirigía en Hollywood lo que se haría en México. Allá se hacían los diseños, los *storyboards*, las hojas de exposición y se establecían los tiempos y ritmos de las secuencias, así como los movimientos de cámara.

Curiosamente, dos de los pilares del estudio de Jay Ward tenían experiencias mexicanas. Pete Burness participó en la realización de las animaciones de *Pelón* para Caricolor en 1943 y Gerry Ray dirigió *No me acorralen*, uno de los cortos anticomunistas producidos por Richard K. Tompkins.

Bill Hurtz llegó a la ciudad de México el 20 de julio de 1959 para supervisar la operación de Val-Mar. A los pocos días mandó un reporte terrible a Hollywood. Según él, Val-Mar estaba urgido de un gerente más capacitado que "Chuy" Martínez, a quien consideraba incapaz de anticiparse a los problemas. Nadie estaba al pendiente de que se controlara el programa de trabajo y la información sobre los avances era muy vaga. Los trabajos de fondos eran muy deficientes y requerían más supervisión. Además Hurtz pensaba que los mexicanos no tenían sentido del color, lo que se explicaba porque el lugar en el que trabajaban era muy oscuro, y además porque se les estaba pagando una miseria: sólo diez centavos de dólar por mica. El departamento de cámara requería ventilación y un sistema para impedir que el polvo se acumulará en las micas. Hurtz reportó que era prácticamente imposible encontrar a Valdez para hacer consultas. Según él, Terrazas "era bueno para dirigir el estudio, era muy creativo y estaba dotado para dirigir a los jóvenes artistas que lo veían como un líder... era muy dedicado, un buen dibujante que había recibido una excelente formación en el departamento de *storyboard* en Disney, sin embargo faltaba frecuentemente al trabajo porque bebía demasiado y no siempre se podía confiar en lo que prometía"[5]. Carlos Manríquez estaba a cargo de demasiados asuntos; además de ser el supervisor general del estudio, tenía bajo su responsabilidad las áreas de chequeo, entintando, pintura y cámara. Martínez, Terrazas y Manríquez perdían mucho tiempo atendiendo los asuntos administrativos, de operación y los problemas del personal y descuidaban sus tareas en la animación. Hurtz consideró indiscutible el talento de Terrazas y del "mexicano [Ernesto] López", que hacían el trabajo de *layout*, pero recomendó incorporar más elementos provenientes de Hollywood. Pese a las protestas de los productores que veían elevarse los costos, Jay Ward envió a México a Jim Hiltz y Gerald Baldwin.

El programa debía salir al aire el 29 de septiembre de 1959, pero las entregas que Val-Mar había prometido para agosto no estuvieron listas. Gordon Johnson, un ejecutivo de D-F-S, se reunió en México con Hurtz, Baldwin y Hiltz para revisar las formas de trabajo. Concluyó que los retrasos se debían a una exagerada supervisión y excesivos controles de calidad; le pareció que los dos primeros programas tenían "demasiada animación, más de la que la agencia estaba dispuesta a aceptar" y acusó a Ward de encarecer el trabajo. El 14 de septiembre de 1959, Hurtz embarcó a Hollywood la primera entrega de cintas. Estaban llenas de defectos. Cuando Ward revisó los primeros cuatro programas encontró muchos errores técnicos,

pobre sincronización entre voces y labios, no le gustaron ni el color ni muchas poses y ordenó una serie de retoques. Con el disgusto del patrocinador y de la ABC, la fecha de salida al aire se pospuso para 19 de noviembre. Baldwin y Hiltz no soportaron las presiones y regresaron a Los Ángeles. En septiembre llegó a México Dun Roman a sustituir a Hiltz y, poco después, el irreverente Rudy Zamora, que además de hablar perfectamente el español se entendía muy bien con el equipo mexicano; en Val-Mar encontró a Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Claudio Baña y Leobardo Galicia, sus viejos amigos de dieciséis años atrás, cuando había colaborado con Caricolor.

Roman y Zamora se esforzaron por involucrar más creativamente al personal mexicano en el proyecto, organizaron reuniones para discutir el trabajo y convencieron a Hurtz de la necesidad de organizar sesiones de capacitación. Atenuaron las tensiones raciales que había entre el personal mexicano y los norteamericanos y generaron un mejor ambiente de trabajo. Con Hurtz, Siegel, Schleh, Terrazas y Manríquez lograron hacer un buen equipo de dirección y las cosas mejoraron. En octubre se terminaron los primeros tres episodios de *Rocky y sus amigos*. Según Bill Scott, la animación no carecía de defectos y era bastante primitiva, pero los programas se salvaban por los guiones, el humor y el trabajo con las voces. Irónicamente, con el tiempo, aquellos primeros episodios de *Rocky and his friends* se empezarían a valorar precisamente por su "factura mexicana".

> *Hay la opinión unánime de que cierto primitivismo —escribió Bill Scott— y los errores de animación que cometía el equipo mexicano forman parte indisoluble del encanto que convirtió a Rocky and Bullwinkle en una obra de culto. Quizá un trabajo más artístico y profesional incluso podía haber trabajado en demérito del singular humor de la serie. Lo que es indudable es que el tiempo ha vuelto muy divertidos los errores involuntarios de los mexicanos.*[6]

Esta participación mexicana en la serie no se consignó en los créditos. El animador César Cantón recuerda que:

> *Cuando les dijimos a los de Rocky y sus amigos: "Oigan, nuestro nombre no aparece ¡Y aquí hacemos todo! Vamos a tener que decirle al sindicato que queremos que nos den crédito... Y, pues sí, nos pusieron ¿Saben lo que pusieron? Fulano y Zutano, puros nombres gringos y "and a bunch of brothers" (un montón de tipos). Nosotros éramos el "bunch of brothers".*[7]

Aquellos episodios "llenos de defectos" terminados por "a *bunch of brothers*" gustaron tanto a los ejecutivos de General Mills que decidieron incrementar el presupuesto.

Desde el momento de su estreno, fue uno de los grandes éxitos de la televisión norteamericana. En marzo de 1960, el programa obtuvo 13.9 puntos de *rating*, alcanzando la primera posición entre todos los programas diurnos de los Estados Unidos. La ABC y General Mills estaban felices y el programa pasó de trasmitirse una a dos veces por semana.

El equipo mexicano se mostró capaz de realizar el doble del trabajo, y cada semana entregaba puntualmente media hora de película terminada. Según César Cantón, lo que provocó la mejora en los métodos de trabajo fue un drástico cambio en las formas de retribuir al personal:

> *Al principio fue un fracaso; era una milonga porque nos pagaban sueldo, y con sueldo nunca salía la producción. Los norteamericanos estaban desesperados y dijeron: 'vamos a ponerlos a trabajar a destajo'. Nomás nos pusieron a destajo y la producción se duplicó, se triplicó. Te pagaban por lo que hacías y el trabajo salió.*[8]

Para el episodio 75, Schleh escribió a Ward informándole que el equipo mexicano al fin

había alcanzado el nivel de calidad requerido. Cuando las cosas marchaban mejor, Zamora se peleó con el ejecutivo Gordon Jonhson, que lo culpaba de no cumplir estrictamente con el programa de trabajo y lo despidió. Bob Schleh ocupó su posición y Carlos Sandoval fue ascendido como supervisor de animación. Entonces llegó Sal Faillance como coordinador del departamento de animación, quien decidió continuar con el estilo de dirección de Rudy Zamora e impartía clases de animación una vez a la semana para mejorar el nivel de los dibujantes. Harvey Siegel se ocupó de supervisar el trabajo de *layout*, y por esa época también se incorporaron Frank Hush, como consultor de color, y George Singer, como asistente de Terrazas. Aquello se había convertido en una verdadera fábrica de producir dibujos animados, con una nomina de alrededor de 170 empleados.

Al cumplir el año, Val-Mar se transformó en Gamma Productions. Al decir del socio americano Peter Piech, la empresa "era ya muy profesional y los problemas del principio se habían solucionado". En junio de 1960, General Mills ordenó 26 nuevos episodios que debían estar listos en octubre.

Para la temporada de 1961 el programa pasó de la ABC a la NBC, la cadena de televisión más importante de los Estados Unidos. Ahora con el nombre de *The Bullwinkle Show* (El programa de Bullwinkle) se trasmitiría miércoles, jueves y domingos, y su audiencia potencial llegó a los 50 millones de espectadores. Así que en octubre de 1961, Pete Burness viajó a México para trabajar en algunos cambios en los modelos de los personajes. Se incorporó al programa el segmento *Dudley Do-Right Of The Mounties* (Dudley de la policía montada).

Gamma continuó maquilando *The Bullwinkle Show* hasta la temporada de 1964, la última del legendario programa, pero al mismo tiempo también maquiló algunas producciones para Total Television, otra compañía fundada por Peter Piech, el socio de PAT y Gamma, como *King Leonardo And His Short Subjects, Underdog, Go-Go Gophers, Tennessee Tuxedo And His Takes* y *Klondike Cat*. Cuando Bob Schleh pasó a ocupar la dirección de estas series, en febrero de 1961, Sal Faillance lo sustituyó como productor supervisor de los programas de Jay Ward. Faillance renunció a finales de 1962 y en adelante ocupó su puesto Harvey Siegel.

En 1964, Harvey Siegel y Jaime Torres Vázquez, "el apagafuegos de la empresa", se hicieron socios de Gamma, y llegaron nuevos animadores norteamericanos, como Sam Kai y Joe Montell, para colaborar en *Hoppity Hooper*, una serie más de Total Television.

Para 1965, Gamma producía 2,500 dibujos y 150 escenas de animación a la semana. Sin embargo en ese año surgió un factor que sería decisivo para el destino de la "runaway animation" y para el estudio mexicano.

> *Nos encontramos* —afirmaba Piech— *con que mientras los costos eran notablemente menores que los norteamericanos, los derechos aduanales y el tiempo que consumía operar al sur de la frontera ya no los com-pen-saba. Además, las ventajas fiscales de trabajar en el extranjero prácticamente habían desaparecido [...] los últimos cartoons que se le encargaron a Gamma fueron* Go-Go Gophers *y* Klondike Cat, *para Total Television [...] Para entonces había más de cien gentes en la nómina, la mayoría veteranos de* Rocky and his friends, *y se había formado una sólida comunidad artística que más tarde se desarrollaría en la publicidad y otras ramas de la industria cinematográfica.*[9]

Sin embargo, para aquella "sólida comunidad artística" el final de Gamma no fue nada feliz. La compañía cerró en diciembre de 1966, aprovechando el periodo de vacaciones para abandonar a los trabajadores sin pagar liquidación alguna.

> *Nos mandaron a todos de vacaciones* –recuerda César Cantón-, *cosa rara porque casi siempre salíamos por departamentos, "a ti te tocaba en marzo, a ti en abril, en fin..." Pero aquella vez dijeron: "Todo el estudio se va de vacaciones." Fueron quince días. Al volver al estudio ya no había más que cucarachas. Habían levantado el vuelo aquellas gentes.*[10]

> *Cuando regresamos* –recuerda Carlos Sandoval- *nos encontramos que ya no había nada y comenzamos el problema sindical. Lo único que había para las indemnizaciones eran dos cámaras Ox-berry muy buenas. Era lo único valioso que quedaba, lo demás eran unos muebles baratos de madera que no valían mayor cosa.*[11]

Se reveló así una más de las ventajas ocultas de la "runaway animation", probablemente una de la más importantes: la facilidad que ofrecía el país para evadir los compromisos y las leyes laborales.

Según Daniel Burgos, a diferencia del estudio de Tompkins, donde el aprendizaje fue enorme, sobre todo en la etapa de producción de los cortos anticomunistas, la escuela que dejó Gamma fue muy pobre.

> *La calidad de la animación era muy limitada. Las películas venían predirigidas, los movimientos estaban muy señalados y no había una buena supervisión. Se prostituyó el trabajo porque se pagaba muy barato y por pie. Ahí no había realmente exigencia.*[12]

La diáspora de los sesenta

Sin más liquidación que las cámaras y unos cuantos muebles que quedaron en el edificio de Tecamachalco y con un préstamo del Sindicato de la Producción Cinematográfica, los trabajadores de Gamma fundaron la cooperativa Producciones Animadas S.A. (PASA). Alquilaron una casa en la Calzada de Tlalpan y comenzaron la difícil tarea de organizarse. "No teníamos dinero —afirma Sandoval—, no teníamos relaciones, no teníamos ni dirección ni nada. Éramos como ochenta personas y era realmente muy difícil coordinarnos, juntar tantos pensamientos..."[13] Un poco en el mismo sentido, César Cantón afirma: "Había cien jefes y ningún indio. Los fotógrafos nos decían a los dibujantes: 'A mí me toca la cámara, y a ti los sacapuntas y los lápices.' Aquello no funcionaba."[14]

Sin embargo, PASA consiguió algunos contratos, como el que lograron Carlos Manríquez y Rubén Traconis con una compañía de Nevada que producía *tele-mats*. Los *tele-mats* eran anuncios muy simples a los que se dejaba determinados espacios en blanco para "rellenarse" posteriormente con la propaganda de pequeños anunciantes que ponían televisoras locales de los Estados Unidos. Durante algunos meses, la compañía de Nevada encargó varios de estos peculiares trabajos a PASA y los pagó puntualmente, pero de pronto dejó de llegar el dinero. Los cooperativistas enviaron a Carlos Sandoval a los Estados Unidos a intentar cobrar una deuda de alrededor de quince mil dólares, pero "los compañeros tuvieron que pagarme el viaje de regreso porque allá no pude cobrar absolutamente nada."[15]

PASA se sostuvo algún tiempo haciendo pequeños trabajos, la mayoría de fotografía, hasta que la cooperativa se endeudó y el Seguro Social incautó las cámaras.

En los años sesenta, la publicidad demandaba cada vez más animación y trabajo gráfico, tanto para cine como para la televisión, y desde los tiempos de Gamma —empresa que apenas incursionó en este mercado— varios de los animadores que colaboraban con ella también hacían por su cuenta trabajos como cortinillas, títulos para películas, comerciales, etcétera. Incluso hubo quienes establecieron sus propias empresas, como José Luis Tamayo, Daniel Burgos y Claudio Baña.

Daniel Burgos (1932-2002) realizó estudios de ingeniería eléctrica, y en 1954 dejó un buen empleo en la Compañía Mexicana de

Aviación para entrar como ayudante de Carlos Anaya en Tompkins. En esta empresa fue ascendiendo hasta convertirse en animador. Como la mayoría de los profesionales del gremio, ingresó a Gamma para maquilar las series de televisión, pero no se conformó con ello y, desde mediados de los años sesenta comenzó a abrirse terreno en el campo de la publicidad y armó un estudio propio.

En 1966, Burgos consiguió uno de sus primeros contratos importantes, cuando la Comercial Mexicana le encargó un anuncio para televisión. Para el comercial diseñó un grupo de tres pelícanos que corrían y jugaban por los pasillos de la tienda. Al poco tiempo la figura del pelícano se convertiría en el emblema de la cadena de tiendas de autoservicio.

Después de algunos años de trabajar de forma independiente, Burgos fundó la compañía Telecine Animación en 1970 y realizó los famosos comerciales de la Sección Amarilla. El animador recordaba que este trabajo lo consiguió al ganar un concurso convocado por la agencia Panamericana de Publicidad, en el que participaron, entre otros estudios, el de Richard Tompkins y el de Harvey Siegel. La campaña, cuya clave era la famosa frase: "No se apure, la cosa es sencilla, consulte la Sección Amarilla..." se convertiría en un clásico de la publicidad mexicana. Algunas de las piezas son legendarias, como la de los gatos que maúllan sobre una barda y no dejan dormir a un desesperado señor que les lanza zapatos hasta que el comercial le aconseja: "la cosa es sencilla, consulte la Sección Amarilla: busque instrumentos musicales". Según afirmaba Burgos, este anuncio gustaba tanto que la televisión lo usaba como gancho para atraer público: "Y ahora, el programa *Los vengadores* y el comercial de los gatos", decía la voz del locutor televisivo entre emisión y emisión.

Telecine Animación trabajó para innumerables empresas y desarrolló otros personajes inolvidables, como el gato de H-24, el lobo de Hickok, la princesa de Ray-O-Vac, los ositos de Pino Mex, el Mago de la Lotería Nacional o el Tigre Toño de Kellog's. Ganó varios Teponaxtlis, premio que anualmente otorga la Asociación Mexicana de Empresas de Publicidad. Además, colaboró con agencias norteamericanas como Quartel. Para la agencia Intercentroamericana de Publicidad, que dirigía Rodolfo Gutiérrez Machado, realizó animaciones de Chiclets Adams y Ray-O-Vac que ganaron fama mundial, como aquel que, parafraseando a Rubén Darío, decía: "La princesa está triste porque su radio ya no toca".

Una de las cuestiones que preocupó a Burgos a lo largo de su fructífera carrera fue desarrollar un estilo mexicano de animación comercial. Se quejaba que los publicistas siempre ponían como ejemplo a los programas norteamericanos.

> *Durante muchos años, el ejemplo a seguir era el de los personajes de Hanna-Barbera, recuerda el animador, pero donde logré hacer algo más mexicano fue en los anuncios de la Lotería Nacional."*[18]

Aquella campaña con diseños inspirados en las imágenes de Diego Rivera y Jean Charlot tuvo mucho éxito en los años ochenta. Refiriéndose a esta campaña, Paco Fernández escribió en la columna "Genios Trabajando" que escribía para *Tele-Guía*:

> *Los dibujos tienen el encanto de aquellos preciosos dibujos de tehuanas y chinas poblanas que se pusieron de moda en calendarios hace muchos años, pero ahora, con la animación y los colores pastel que permite la Televisión, parecen un cuento nacional que de pronto, se ha animado [...] Qué bonito el comercial de los gallitos de la Lotería Nacional... Tiene todo el encanto de la pictórica mexicana y es una orgía de colores.*[19]

Sin embargo, Burgos reconoce que fue poco lo que pudo hacer en este sentido, ya que el medio de la publicidad "es muy cerrado". En 1994, cuando su compañía cumplió 24 años de vida, Burgos decidió retirarse.

Otro de los trabajadores de Gamma que también realizó muchísimos anuncios por su cuenta fue el veterano Claudio Baña, hasta que poco a poco fue dejando el medio para concentrarse en el dibujo de la historieta *La pequeña Lulú*, que publicaba Editorial Novaro. También desde mediados de los años sesenta Ernesto Terrazas trabajó para Pepsi Cola, Bimbo, Haste, y otras compañías hasta que a fines de la década regresó a Estados Unidos. Ignacio Rentería, que durante algún tiempo colaboró con Terrazas, se independizó y animó infinidad de comerciales para el publicista Luis Abreu, entre los que destaca la presentación del programa de televisión *El Teatro Fantástico de Cachirulo*, que patrocinaba La Azteca.

Animación Internacional fue fundada por Harvey Siegel y Jesús Martínez en 1965, cuando todavía eran socios de Gamma, para atender el mercado de la publicidad. Esta compañía cambió su nombre por el de Calidoscopio y durante más de diez años se mantuvo realizando trabajos publicitarios tanto para clientes de los Estados Unidos como para México, e incluso realizó algunos documentales para la televisión norteamericana. Ahí encontraron trabajo esporádico muchos de los antiguos colaboradores de Gamma, y ahí hallaron acomodo definitivo José Luis Padilla y Alberto Martínez, quienes trabajaron para Siegel hasta que éste regresó a los Estados Unidos a mediados de los años setenta. Entonces se quedaron con la empresa y continuaron en el mercado durante muchos años.

Relevo generacional

En septiembre de 1958, Roberto Behar y Fernando Ruiz, un estudiante de cinematografía de la Universidad Iberoamericana, que apenas contaba 17 años de edad, abrieron un estudio de animación y, con la colaboración de Roberto Lomelí, Héctor Barcenas y Jorge Pérez Monroy, comenzaron a hacer trabajos publicitarios. En ese año animaron las secuencias de un duende que aparecía en la película de Tin Tan, *El duende y yo*, dirigida por Gilberto Martínez Solares. El personaje era un espíritu chocarrero que surgía de las copas que bebía el cómico.

Tras esta experiencia, el grupo quiso saber más de animación, y por iniciativa de Roberto Lomelí, que coordinaba una asociación universitaria de cine experimental en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, consiguieron que la Embajada de los Estados Unidos les otorgara una beca para visitar el estudio de Walt Disney en Los Ángeles.

> *Nos fuimos Fernando, los dos Robertos y yo* –recuerda Jorge Pérez–. *Estuvimos allá prácticamente un mes. Íbamos todos los días al estudio y hasta hicimos un pequeño cortito. Allá nos apoyó mucho Don McManus, que hablaba español perfectamente. Todos los días nos proyectaban una película en una de las seis salas de proyección que había en el estudio [...] Estuvimos en el* interlock, *donde vimos pruebas de línea y partes ya terminadas en color de* La noche de las narices frías. *Ahí aprendimos el virtuosismo con el que trabajaban los dibujos animados.*[16]

Al regreso de Los Ángeles, Ruiz se separó del grupo y fundó Producciones Omega para realizar comerciales para televisión. Behar, Lomelí y Pérez continuaron juntos y recurrieron a la asesoría de Arnulfo Rivera para mejorar sus conocimientos técnicos. "Allá por 1965 –recuerda Pérez– animamos un pieza de jazz, con base en recortes de revistas, fotos y collage y quedó muy interesante. Toda la creatividad fue de Arnulfo Rivera."[17] El corto se proyectó en un congreso de publicidad y "de inmediato nos empezaron a llamar para solicitarnos cotizaciones".

En 1964, tras haber hecho un curso de animación en la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA), y después de trabajar

como asistente en la producción de *Sword in the Stone* (La espada en la piedra) de los Estudios Disney, el inquieto Fernando Ruiz, ya de regreso en México, realizó el corto *El músico*, con el que ganó un premio en el Concurso de Cortometrajes de Guadalajara, celebrado con motivo de las Fiestas de Octubre de la ciudad. Aquella fue la primera ocasión en que una cinta mexicana de dibujos animados fue premiada en un festival cinematográfico. Cuatro años después, con motivo de la celebración de los juegos olímpicos de 1968, Ruiz presentó *El deporte clásico*, un mediometraje de 24 minutos para televisión, que él mismo calificó como "un documental animado." El programa, filmado en 35 mm, fue realizado con la técnica de la media animación.

En 1965, el documentalista Adolfo Garnica realizó *¡Viva la muerte!*, una cinta en la que recreó los tradicionales festejos de día de muertos, animando juguetes y muñecos mexicanos de origen artesanal. En la producción se utilizaron más de dos mil figuras provenientes de las colecciones del escultor Martín Rentería, Carlos Martínez Sánchez y Luis Osorno Barahona. Garnica no provenía del medio de la animación, sino del documental y el cine experimental, géneros que había cultivado por más de diez años, despertando grandes expectativas con sus triunfos en los festivales de Cannes (*Ellos también tienen ilusiones*, 1956), San Sebastián y Venecia (*Viva la tierra*, 1959) –el primero sobre la vida de los niños de la calle del barrio de Nonoalco, y el segundo acerca del valor de la tierra para los niños campesinos, que contó con textos de Juan Rulfo. Sin embargo, su obra posterior desencantó a sus tempranos admiradores, como Emilio García Riera. Garnica incluso llegó a filmar en Dinamarca un documental sobre la historia de los timbres postales (*Una idea de oro*, 1962).

En 1969, el historietista Antonio Gutiérrez y su hijo Alfredo diseñaron un proyecto para realizar largometrajes y series de televisión con algunos de los protagonistas más populares de la historieta mexicana, como *Tawa*, de Joaquín Cervantes Bassoco, y *Memín Pingüín*, de Yolanda Vargas Dulché y Sixto Valencia. La idea de explotar la probada popularidad de estos personajes parecía el camino natural para los dibujos animados mexicanos. Los Gutiérrez construyeron un *stand* de animación muy completo en el estudio del historietista y convocaron a Leonel Araiza, Julio Guerrero, Carlos Sandoval y Jorge Pérez para elaborar *Un diablillo angelical*, el piloto de *Memín*. El corto de tres minutos se presentó en un *cocktail* organizado por Antonio Gutiérrez, Yolanda Vargas Dulché y su esposo Guillermo de la Parra, que manejaba el negocio de las historietas. Sandoval recuerda que el corto tuvo "una calurosa acogida"[20], pero que el proyecto financiero no pudo concretarse. Los Gutiérrez también realizaron la animación de algunas secuencias de un piloto con *Tawa* como personaje, pero no lo concluyeron. Con la trágica muerte de Alfredo Gutiérrez en un accidente automovilístico, el mundo de la animación quedó para siempre cancelado en la vida profesional del dibujante de *Lágrimas, risas y amor*.

En 1969 Carlos Sandoval realizó por cuenta propia y con la ayuda de algunos de sus compañeros de PASA un corto basado en *Los Supermachos* de Rius. El animador adaptó una secuencia de la historieta que satirizaba el demagógico ritual del discurso presidencial de cada primero de septiembre, respetando no sólo el diálogo y el estilo del monero, sino hasta la peculiar forma de colorido del original, lo que significó todo un reto técnico. Con gran naturalidad y eficacia, Sandoval consiguió trasladar del mundo estático de la historieta al universo en movimiento de la animación el humor político de Rius. Su esfuerzo hubiera merecido mejor suerte, pero en el ambiente represivo posterior al movimiento estudiantil de 1968, Editorial Meridiano arrebató a Rius los derechos sobre sus personajes. El historietista ni siquiera quiso ver el corto, quizá pensando que el editor tenía algo que ver en el proyecto.



Notas

1 Scott, Keith, *The Moose That Roared. The Story of Jay Ward, Bill Scott, a Flying Squirrel and a Talking Moose*, Thomas Dunne Books, St. Martin Press, New York, 2000. El libro de Scott es una fuente invaluable de información acerca de la historia del estudio de Jay Ward y la saga de *Rocky y Bullwinkle*. Ha sido usado profusamente para documentar la parte de este capítulo dedicada a Val-Mar y Gamma.

2 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

3 Scott, Keith, *op. cit.*

4 *Idem.*

5 *Idem.*

6 *Ídem.*

7 Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, "César Cantón: la voz de la experiencia", en *Estudios Cinematográficos, Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, Año 5, Núm 5., febrero-abril, 1999, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, México, 1999.

8 Entrevista con César Cantón, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, junio de 1996, ciudad de México.

9 Scott, Keith, *op. cit.*

10 César Cantón, entrevista citada.

11 Carlos Sandoval, entrevista citada.

12 Entrevista con Daniel Burgos, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, abril de 2002, ciudad de México.

13 Carlos Sandoval, entrevista citada.

14 Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, *"César Cantón: la voz de la experiencia", op. cit.*

15 Carlos Sandoval, entrevista citada.

16 Entrevista con Jorge Pérez realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best, Juan Martínez y Natacha García, mayo de 1996, ciudad de México.

17 *Idem.*

18 Daniel Burgos, entrevista citada.

19 Fernández, Paco, "Genios Trabajando", *TELE-GUIA*, semana del 3 al 10 de septiembre de 1973.

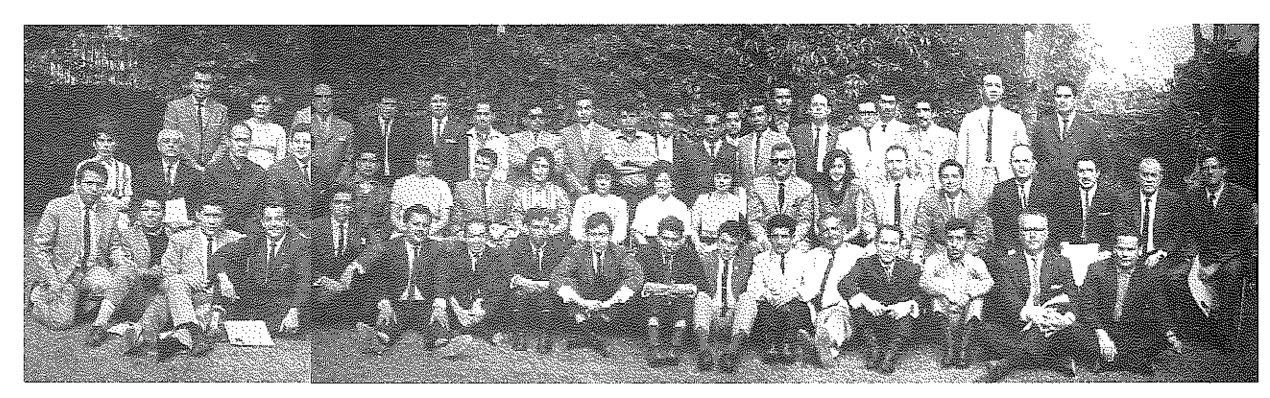
20 Carlos Sandoval, entrevista citada.



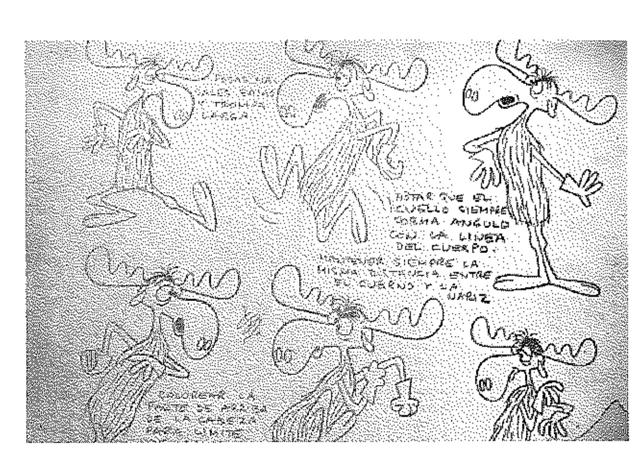
Grupo de animadores mexicanos saliendo de gira a Los Ángeles, California. Los acompaña el niño que doblaba la voz del Cabo Rusty. Parados: Sergio de la Torre, Arnulfo Rivera, Ernesto López, Manuel Camacho, Luis Strempler, Ezequiel Colín. En cuclillas: Carlos Anaya, Daniel Burgos y José Luis Tamayo. *Circa* 1960. Colección Daniel Burgos.



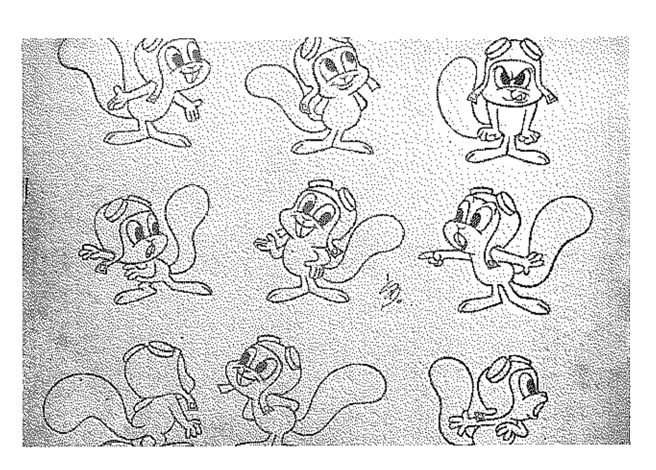
El gremio de los animadores durante el desfile del 1 de mayo. *Circa* 1965. Colección Carlos Sandoval.



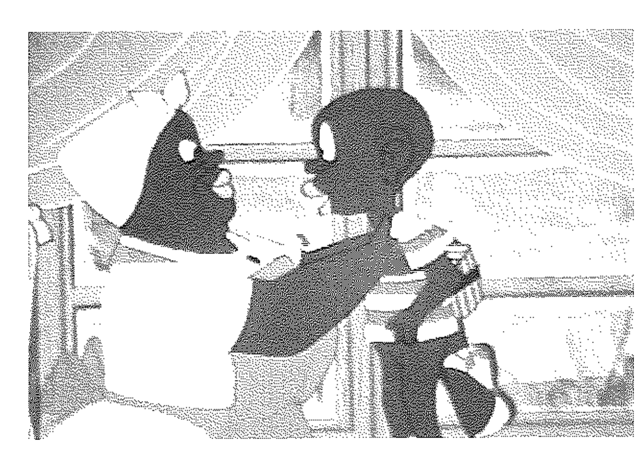
Los colaboradores de Gamma durante una fiesta celebrada en la casa del Ingeniero Gustavo Valdez. *Circa* 1965. Colección Carlos Sandoval.



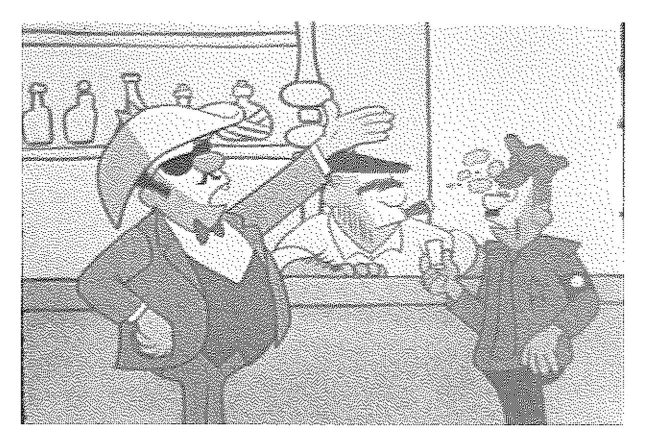
Diseños del personaje del alce Bullwinkle. Colección Carlos Sandoval.



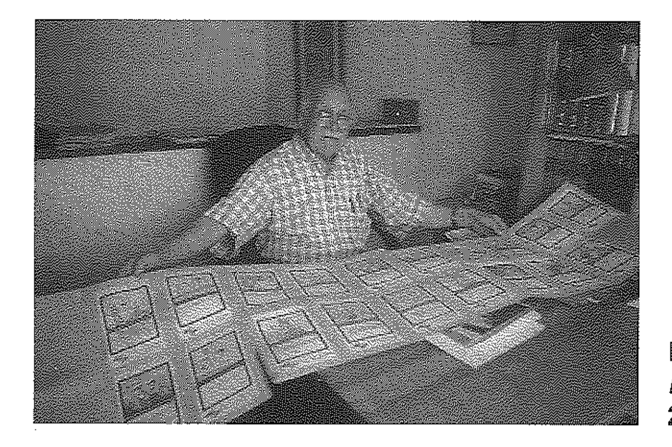
Diseños del personaje de la ardilla Rocky. Colección Carlos Sandoval.



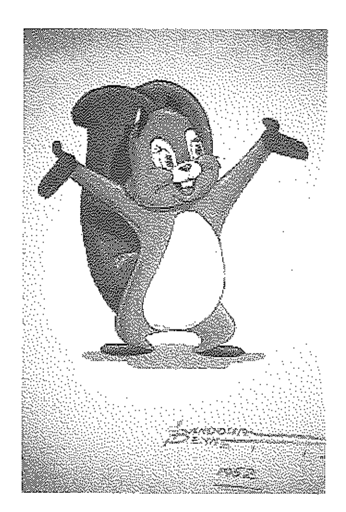
Un diablillo angelical. 1969. Colección Antonio Gutiérrez.



Los Supermachos. 1969. Colección Carlos Sandoval.



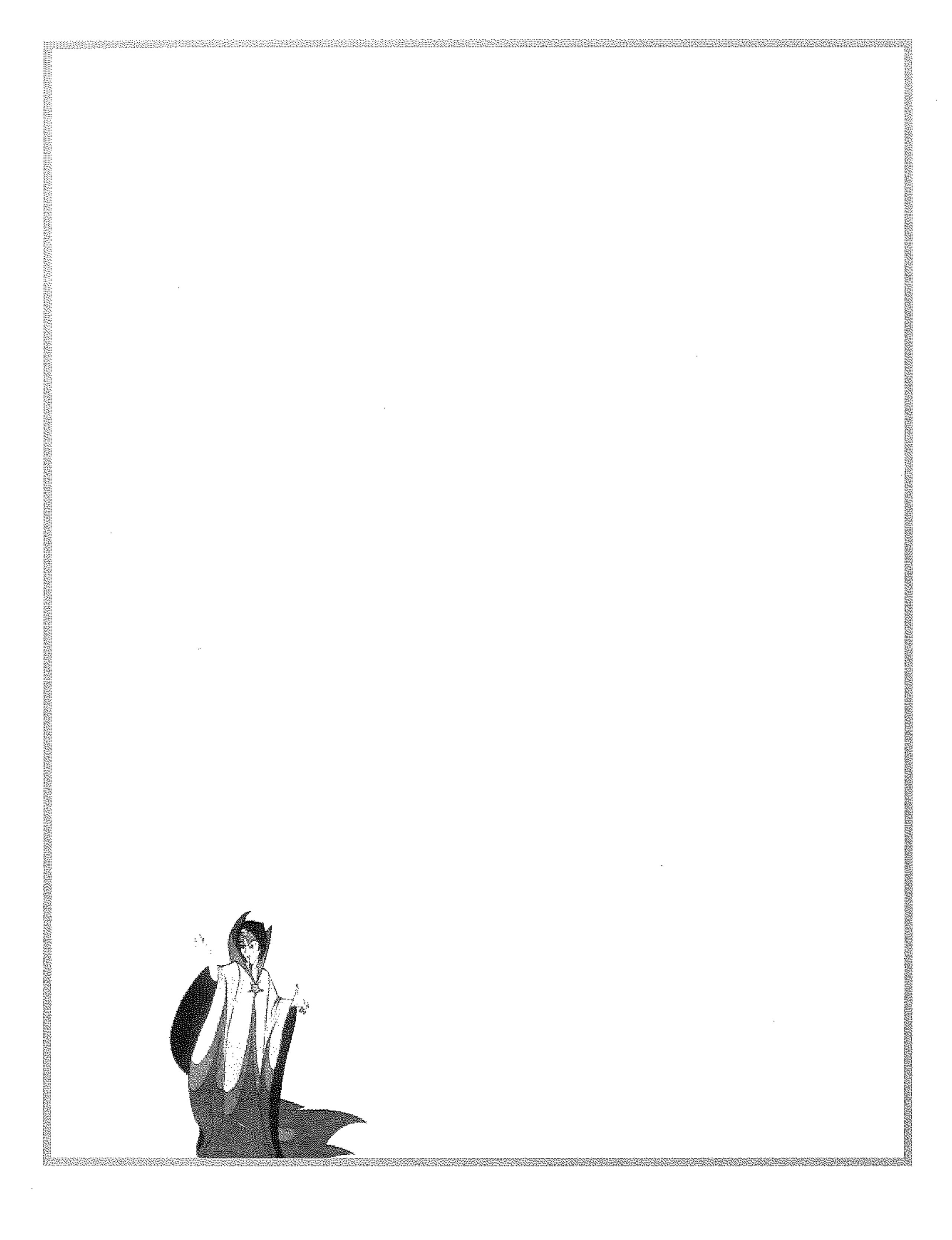
Don Carlos Sandoval mostrando el *story-board* de *Los Supermachos* en abril de 2002. Fotografía de Leopoldo Best.



La ardilla con su sombrilla, Carlos Sandoval, 1952.

Capítulo .005

La apropiación de la técnica (1927-1939). Territorio panamericano (1940-1949). Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959). El país de la maquila (1960-1969). **Tiempo de largometrajes (1970-1979).** La contracultura animada (1980-1989). ¿Canto de cisne? (1990-2002).



En la década de los setenta se realizaron tres de los cuatro largometrajes de la historia del cine animado mexicano: *Los tres reyes magos* (Fernando Ruiz, 1974), *Los Supersabios* (Anuar Badín, 1977), y *Roy del Espacio* (Héctor López, 1979)

Los tres reyes magos

Tras su experiencia con el mediometraje sobre la historia del deporte clásico, Fernando Ruiz realizó seis capítulos de la serie *La Familia Telemiau* para el Canal 13 de la televisión. Durante los primeros años setenta, trabajó en diversos proyectos, como *La bruja Chirilola, Chivas, Chivas, ra ra ra*, la adaptación de la canción *El jicote aguamielero de Cri-Crí*, y siguió produciendo comerciales, hasta que, en 1974, logró conseguir un contrato a la medida de sus ambiciones.

Eran los tiempos del Estado omnipresente. Ocupaba la presidencia Luis Echeverría y dirigía los destinos del Banco Cinematográfico su hermano Rodolfo. Al parecer, a este último se le ocurrió que México "debía hacer algo de animación"[1] y buscó a Fernando Ruiz, quien lo convenció de producir un largometraje. Un argumento de Rosario Castellanos y Emilio Carballido, que por entonces tenía en propiedad la productora estatal Conacine, parecía ideal para el proyecto: se trataba de una historia universal con un tratamiento mexicanista y respaldada por el prestigio indiscutible de sus autores. Aunque el contenido religioso del proyecto no parecía concordar con la ideología del régimen, la aproximación al tema navideño desde la óptica latina de los magos frente al Santa Claus anglosajón atenuaba la desventaja. Durante la ceremonia de inicio de la producción, el licenciado Rodolfo Echeverría explicó:

> *Las películas de este tipo que se explotan en México regularmente son extranjeras [...] realizadas a base de ideología, costumbres y sistemas que no corresponden a la forma de ser del mexicano.*[2]

Los tres reyes magos fue pensada "para responder al Santa Claus norteamericano —afirmaba Ruiz—, para rescatar y hacer renacer en nuestros niños nuestras costumbres: hablaba de piñatas, hablaba de tradiciones, del nacimiento, etcétera".[3] *El Anuario de la Producción Mexicana de 1974* destacó que "este relato [...] se mira con ojos mexicanos, se pinta con los colores de su artesanía y se alegra con la música de sus mariachis, sones y marimbas."[4] Y al iniciar al producción en septiembre de 1974, Ruiz declaró a *El Heraldo*:

> *Los primeros pasos que estamos dando en la realización de* Los tres reyes magos, *cosa que se llevará entre seis y ocho meses, son la creación de los personajes. La base la tenemos en las figurillas de barro que se hacen en Metepec. Sobre todo, nos estamos guiando por su gran colorido."*[5]

En el primer tratamiento, la historia de los reyes giraba en torno al niño Matías, "uno de los seis mil novecientos ochenta y siete habitantes de Metepec"[6], quien imaginaba la escena del nacimiento como el advenimiento de un niño-dios-indio en Belén-Metepec. Este personaje y el curioso concepto "mexicanista" de la navidad, fueron finalmente desechados en la versión definitiva, que resultó más convencional y disneyana que lo que prometía el proyecto original.

En la película, que cuenta los infructuosos intentos de Herodes, el diablo Oblaid y el torpe Murcio para impedir que los reyes lleguen a Belén y adoren a Jesús, el nacionalismo no pasó de la caracterización indumentaria, del uso de diseños provenientes de la artesanía, y de la música, compuesta por los Hermanos Zavala. Ruiz resolvió las escenas de las posadas haciéndole homenaje a su maestro: con personajes estáticos y animando únicamente las flamas de las velas y el centellear de las estrellas, como Disney había resuelto la escena en *Los tres caballeros*. Los revoloteos de la palomas, que festejan alegremente el anuncio del arcángel Gabriel o el baile de María y José entre la floresta, provienen claramente de *Blanca Nieves* o *La Bella Durmiente*. Los juegos gráficos y los diseños están inspirados en el "mexicanismo" que Disney inventó en *Los tres caballeros*, en su forma de combinar "el colorido y la música mexicana". El propio Ruiz le contó al historiador italiano del cine animado, Giannalberto Bendazzi, que "en la realización del largometraje tuvimos que ser muy conservadores. No podíamos experimentar como en los cortos donde el riesgo económico era mucho menor."[7] Y no arriesgar era seguir un camino seguro: el que Disney había trazado.

Ruiz ha sostenido que *Los tres reyes magos* no sólo es el primer largometraje mexicano de dibujos animados, sino el primero "de este género en toda América Latina".[8] Pese a que las historias del cine consignan que el primer largometraje de dibujos animados fue *El apóstol*, realizado en 1917 por los argentinos Quirino Christiani y Diógenes Taboada, Ruiz afirma que esto es un mito y que nadie ha visto la supuesta película. Para él, *Blanca Nieves y los siete enanos*, de Walt Disney, es el primer largometraje animado de la historia.

La adaptación del argumento de Rosario Castellanos y Emilio Carballido fue encargada a Adolfo Torres Portillo, un experimentado escritor cinematográfico,[9] quien por razones burocráticas y legales compartió los créditos de dirección con Fernando Ruiz.[10]

El Banco Cinematográfico aprobó un presupuesto de poco más de dos millones de pesos para la producción, de los cuales el 60% correspondería a Conacine y el resto a una sociedad entre las productoras C. F. A Ruiz y CINSA.[11] El 7 de septiembre de 1974, el licenciado Rodolfo Echeverría encabezó la ceremonia con la que inició la animación y el 28 de octubre llegó a México una flamante cámara Ox-Berry ex profeso para la película.

> *Requeríamos esta cámara* —afirmó Fernando Ruiz— *porque la realización de un largometraje a base de dibujos animados requiere de una gran precisión; no podíamos correr ningún riesgo. Las cintas de este género están estrechamente relacionadas con las matemáticas.*[12]

Alrededor de 160 dibujantes llegaron a trabajar en *Los tres reyes magos*, sin embargo los "seis u ocho meses" de producción pensados inicialmente, se transformaron en casi dos años de ardua labor y la cinta no estuvo terminada sino hasta abril de 1976. "Nos topamos en ese momento con muchos problemas —recuerda el realizador—, los dibujantes tenían casi exclusivamente la experiencia de hacer anuncios, cosas cortas de veinte o treinta segundos."[13] Para dar idea de la dimensión de su trabajo, el cineasta presumía que la película demandó la factura de más de 108 mil dibujos y, con excepción de José Marín, Claudio Baña y Ricardo Fernández, casi todos los que formaron el equipo de producción eran prácticamente nuevos en el medio; gente que se iniciaba,

como Daniel Martínez, Ismael Linares, Moisés Velasco, Rafael Escudero, Juan Manuel Macías, Enrique Martínez Maurice, Kadzuo Tawa, Ricardo Gaona, Germán Favila, Israel Vilchis, Ricardo Ruccione y Carlos Rodríguez.

Finalmente, la película se estrenó el 1 de julio de 1976 en nueve de los principales cines de la ciudad.[14] Pese a que Adolfo López Portillo declaró que "Para los *Tres reyes magos* contamos con dos mil años de efectiva publicidad"[15], el estreno fue precedido de una singular campaña de lanzamiento, que incluyó un exótico desfile con carros alegóricos realizado el domingo 27 de junio de 1976 en el bosque de Chapultepec. Los publicistas justificaron la aparición de los iconos navideños en el caluroso verano porque *Los tres reyes magos* era "un regalo fantástico en cualquier época del año".[16]

Durante la segunda semana de julio, la película ya se exhibía en trece salas, pues a las nueve iniciales se agregaron otras cuatro[17], de manera que para el 28 de julio, día en que concluyó la corrida de estreno, la productora presumía haber alcanzado 32 semanas de exhibición. El éxito de *Los tres reyes magos* en la capital se repitió en la provincia; alcanzó la más alta recaudación del festival "El cine mexicano y sus estrellas" que se celebró en el cine Avenida Vistarama de San Luis Potosí, también en julio de 1976, dando ejemplo, según los organizadores, de "las enormes posibilidades que tenía el cine mexicano para niños".[18]

El estreno de *Los tres reyes magos* animó a otros productores. "Pegó *Los tres reyes magos* y ahora todos quieren hacer de este cine"[19], tituló una nota *El Heraldo*, en la que se anunciaba que la productora Angélica Ortiz y el actor Pancho Córdova, estaban "pensando en un asunto donde se combinará el trabajo histriónico de los actores de carne y hueso con dibujos animados".[20] Esta idea, como muchas otras antes y después, jamás cristalizó.

Tras el éxito de su fábula bíblica, el inquieto Ruiz anunció que su segundo largometraje sería *El sastrecillo valiente*,[21] sin embargo al poco tiempo inició la producción de *La oruga Pepina*. Contaba también con el apoyo de Conacine y con una historia concebida expresamente para dibujos animados por la argumentista Silvia Roche, en la que una oruga que no se resignaba a esperar su conversión en mariposa decidía recorrer el mundo en busca de un destino mejor, para descubrir finalmente su auténtico yo al completar su metamorfosis.

La oruga Pepina fue el primer gran fracaso del animador, mismo que el cineasta atribuye a las pugnas sexenales y a las desavenencias del régimen priísta:

> *Trabajábamos para Conacine, que era una empresa paraestatal* —afirma Ruiz—, *viene el cambio de gobierno, sale Echeverría y cuando entra la administración de López Portillo, a todo lo que tenía sabor, olor o color a Echeverría le dan "matanga, dijo la changa". Cuando llevábamos como una cuarta parte de la producción llegaron al estudio y nos quitaron todo: se llevaron micas, dibujos... hasta las mesas. Nos dejaron sin nada.*[22]

El proyecto arrebatado fue retomado en 1983 por Televicine, S. A., que encargó la realización al estudio español de los hermanos José Luis y Santiago Moro, quienes con el argumento de Silvia Roche, adaptado por Steve Hullet y Peter Young, realizaron la cinta *Katy la oruga*. Aunque se trata de una producción México-España, lo único mexicano de la cinta es el argumento, la música de Nacho Méndez y el dinero de la producción. Toda la realización se hizo en España.

El estudio español había tenido alguna relación con nuestro país desde 1980, cuando, a través de Pan-Comics Intermundi, se encargó de la animación del corto *¡Ay Chihuahua no te rajes!*, que dirigió Federico Curiel "Pichirilo"[23]. Todavía en 1982, Televicine encargó al estudio español una serie de cortos con Cantinflas como personaje. El primero fue *Las andanzas de Cantinflas*, al que siguió *Cantinflas y el universo animado*.

Para fortuna de Fernando Ruiz, poco después de perder a 'la oruga' consiguió parti-

cipar en una producción internacional patrocinada por UNICEF. Con motivo del Año Internacional del Niño (1979), el organismo de Naciones Unidas encargó a diez estudios de diferentes países del mundo la ilustración en dibujos animados de cada uno de los diez derechos del niño. A Ruiz le tocó encargarse del primero: el que proclama que todos los niños del mundo, sin distinción de raza, religión, situación social o nacionalidad tienen derecho a gozar de los derechos del niño. En el fragmento realizado por Ruiz, los niños de las diferentes naciones están representados por diversas clases de flores –una nochebuena para México, un tulipán para Holanda, etcétera–, a los que cuida y atiende un anciano jardinero. Pese a que la película fue exhibida en el Festival de Cannes de 1980 y ganó un premio especial, nunca fue exhibida en México. Según Fernando Ruiz, porque Margarita López Portillo, hermana del presidente y directora de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, "no entendió la película y se quedó enlatada".[24]

Los Supersabios: de la historieta al cine

La producción *Los Supersabios*, el segundo largometraje nacional de dibujos animados, engarza, por un lado, con la vieja historia de Gamma, y más particularmente con la de la cámara Ox-Berry que sirvió para liquidar a los trabajadores; y por otro, con la de Jorge Nacif, un comerciante de origen árabe, quien llevó a tal grado su devoción por la historieta de Germán Butze que decidió invertir parte de sus ganancias en el placer de ver a Panza, Paco y Pepe en las pantallas de cine.

En la diáspora que siguió al derrumbe de PASA, los hermanos César y Ángel Cantón, Rubén Traconis, Rafael Morales, Sergio Castillo, Luis Huerta, Armando Montaño y Patricio López, todos antiguos trabajadores de Gamma Productions, fundaron su propio estudio, al que bautizaron con el nombre de Kinemma S. A.[25] y, a través de las relaciones de César Cantón, en 1970 consiguieron un contrato para realizar un anuncio para Kellog's.[26]

> *Nosotros no teníamos cámara* —reveló César Cantón a Gloria Reverte y Luis Manuel Rodríguez en 1999—, *pero mi hermano, que es muy habilidoso, compró una cámara de esas de manija y la adaptó para poder usarla en la animación; y con eso filmamos nuestro primer corto. Excuso contarles todas las vicisitudes que pasamos entonces.*[27]

Aquel equipo que sirvió a los Cantón y Kinemma para salir del apuro no era suficiente para constituir una empresa competitiva y capaz de sobrevivir en el disputado mundo de la publicidad. Compraron entonces una de las cámaras que habían sido embargadas a PASA y al poco tiempo consiguieron un magnífico contrato para maquilar animación con el estudio de Bill Hanna y Joe Barbera[28]. Según César Cantón, Kinemma consiguió el contrato gracias a que Bill Hanna simpatizó con el entusiasmo de aquel grupo de jóvenes animadores.

> *Fuimos con nuestras muestras* —recuerda Cantón—. *Entonces creíamos que estaban muy bien pero si las ves ahora dices: "¿cómo les dieron el trabajo?". Pues resulta que Bill Hanna nos vio tan impetuosos, tan ganosos de trabajar, que dijo: "les voy a dar una oportunidad". Pusimos como garantía el estudio, las cámaras, todo... hasta nuestra alma. La primera serie que hicimos fue Josie y las melódicas. Estaba pensada para la pantallita de televisión, pero cuando fuimos a ver las pruebas a la sala de los Estudios Churubusco se veían magnificados todos los errores: las líneas que parecían muy finitas en chico, en grande se veían horribles, monstruosas. Y ahí estaba Bill Hanna. Yo me quería hundir en la butaca, pensando "adiós estudio, adiós cámara, adiós todo". Sin embargo él mismo me tranquilizó: "No se preocupe. Esto pasa al principio en todos los estudios del mundo con los que trabajamos." Volvimos a hacer todas las escenas. Al principio fue un sufrimiento.*[29]

La colaboración Kinemma con Hanna-Barbera abarcó toda la década de los setenta. En aquellos años, los Cantón maquilaron, además de *Josie y las melódicas*, series como *Batman*, *Superman*, *Los Superamigos*, *La Mujer Maravilla*, *Los Picapiedra*, *Scooby-Doo* y muchas otras.

En esta segunda ocasión en que llegó a México la *runaway animation*, llegaron también los directores norteamericanos; entre estos volvió Rudy Zamora, quien colaboró con Kinemma durante los primeros años setenta.

Zamora había querido establecer su residencia en México desde los tiempos de Gamma, pues en esa época se casó con una mexicana. Cuando salió de esta compañía, trabajó primero en el estudio de Daniel Burgos y luego en el de los hermanos Cantón. A mediados de los años setenta se instaló por un tiempo en Tijuana, donde siguió manteniendo contacto con Los Ángeles, la meca de la animación. Sin embargo, al poco tiempo volvió a Hollywood, donde radicó hasta su fallecimiento, el 29 de julio de 1989, cinco años después de recibir el *Golden Award*, que le otorgó la Sociedad de Cartonistas Cinematográficos de los Estados Unidos en 1984 por su larga y fructífera carrera.

Al parecer, en el caso de Kinemma, la parte mexicana tuvo más control del proceso de animación que el que habían tenido los animadores de Gamma, mucho más dependientes de la supervisión norteamericana. Aunque, ciertamente, para cada serie llegaba un director de Los Ángeles, según Cantón:

> *Nada más venían a pasear y no hacían nada: uno sólo quería que lo llevara a jugar golf; a otro le gustaban las cervecitas, a otro la Zona Rosa. Y había que llevarlos y olvidarlos ahí, porque en el estudio nomás estorbaban. El que se iba a jugar golf, de plano nos decía "ustedes lo hacen mejor sin mí, mejor me voy a jugar.*[30]

El éxito y la autonomía de Kinemma tuvo que ver, por un lado, con un equipo humano más formado, experimentado y sólido que el de Gamma, en el que participaban animadores que habían llegado a la madurez como Carlos Sandoval, Arnulfo Rivera, Ernesto López y el propio César Cantón; y por el otro con la capacidad empresarial y de dirección de los Cantón, quienes organizaron un estudio muy eficiente, aunque un tanto heterodoxo: preferían a los animadores que cumplían con su trabajo aunque llegaran al estudio "a medianoche y borrachos", a los que llegaban a las nueve la mañana pero carecían de talento o entusiasmo, ya que "entendíamos que los dibujantes son medio artistas y naturalmente bohemios".[31] Con este *sui géneris* sistema laboral, la empresa alcanzó a producir 26 minutos de animación semanal, haciendo desde la planeación hasta la fotografía final de las series, siempre a partir de los *storyboard*, las hojas de modelos y las pistas de sonido, que enviaba Hanna-Barbera desde Los Ángeles.[32]

Cuando Jorge Nacif decidió financiar la producción de *Los Supersabios*, acudió a su pariente, el productor cinematográfico Anuar Badín Zacarías, quien entonces dirigía la productora Conacine. Y entre ambos decidieron contratar a Kinemma para el proyecto.

Sin descuidar su trabajo de maquila para la televisión norteamericana, los Cantón integraron un equipo especial para encarar la producción de *Los Supersabios*. Aunque la dirección general fue de Anuar Badín, los directores de la animación fueron los hermanos Cantón y José Marín, quien ya había participado en *Los tres reyes magos*. Enrique Martínez, también excolaborador de Ruiz, encabezó al equipo de diseño formado por Antonio Gutiérrez, Enrique Alfaro, Isaac Uribe y Juan José Vidal (*Cuco Pelucho*). Los animadores fueron Rafael Tejeda, José Luis Padilla, Carlos Sandoval, M. Antonio Pacheco, Ignacio Rentería, Román Arámbula, Demetrio Sánchez, Carlos Anaya, Arnulfo Rivera, Abdías Manuel, Juan Manuel Méndez y Enrique Martínez.

El guión de Anuar Badín y José Luis García Agraz intentó recuperar el personalísimo mundo de German Butze. Aunque presentaba a casi todos los personajes de la historieta y recogía sus principales líneas temáticas, puso el acento en los aspectos más epidérmicos de la aventura, dejando un poco de lado la compleja sicología de los héroes butzianos.

En la historieta, Panza era un adolescente cuyas naturales ansias de aventura entraban siempre en conflicto con sus obligatorios apegos familiares, pero en la película aparece demasiado infantilizado. Solomillo, el científico malvado, y su achichincle, el atormentado Médico, personajes clave del universo butziano, no están aprovechados en la cinta e intervienen marginalmente en la trama. Otros personajes, como el Sr. Del Rosal y sus hijas, Rosa y Violeta —las novias de los Supersabios— son apenas mencionados. Quizá el mejor caracterizado es el inolvidable abuelo, Don Seve, y la secuencia más cercana al humor de Butze es aquella en la que éste pícaro inmoral secuestra el platillo volador del venusino Ikito para irse de parranda a Las Vegas con unas guapas jóvenes, mientras su nieto se encuentra perdido en el espacio exterior.

Los Supersabios tiene muchas virtudes. Es la primera película de nuestro cine animado que no se siente obligada a apelar al nacionalismo. No intenta ser "mexicana" y no recurre a los estereotipos típicos: sin charros ni chinas, sin piñatas ni mariachis, sin sones ni danzas autóctonas, es el honesto intento de levar a la pantalla un clásico indiscutible de nuestra cultura popular. Tampoco es una cinta disneyana, ni obedece a este modelo ni tiene la pretensión de ser una gran producción. No intenta nada más que llevar el humor de Butze a la pantalla y se apega honradamente a su propósito. Además no sólo está técnicamente bien hecha, sino que en algunos momentos la animación es muy buena, como en la secuencia del gusano saturnino realizada por Arnulfo Rivera. Su principal virtud es también su defecto más notable: es una película para lectores de Butze; funciona en la medida que rememora situaciones, momentos y personajes del cómic, pero la historieta había dejado de editarse en 1972, así que para el momento del estreno llevaba ya seis años fuera de circulación.[33] Otro elemento que obraba en contra de la cinta era el escaso presupuesto.

> *Si comparamos* Los Supersabios *con* El Rey León —afirma Carlos Sandoval—, *el público ve la película mexicana muy pobre y no se pone a pensar, ni tiene porqué pensarlo, que en* El Rey León *se gastaron quince millones de dólares y en* Los Supersabios *se gastaron apenas seis millones de pesos. Esa es la realidad del asunto.*[34]

Según Rafael Tejada, el plan original contemplaba hacer seis películas basadas en la historieta de Germán Butze, pero no tenía perspectiva económica.

> *Por la misma época se estrenó* El Chanfle, *que se produjo en cuatro semanas con un costo cuatro veces menor al de* Los Supersabios, *que tardamos quince meses en terminar, y la película de Chespirito tuvo mejores utilidades. Cuando el productor vio los resultados pintó su raya y dijo: 'no sigo'.*[35]

La primera exhibición pública de *Los Supersabios* fue el domingo 4 de noviembre de 1978 en la Sala Fernando de Fuentes de la antigua Cineteca Nacional, cuando representó a México durante la Semana del Cine Infantil, en la que se también se exhibieron producciones soviéticas, inglesas, iraníes, chinas, búlgaras, alemanas y canadienses. El estreno comercial fue el 16 de noviembre del mismo año en quince de los principales cines de la capital[36]. Pese a que el diario *unomásuno* la calificó con tres estrellas, la cinta pasó prácticamente desapercibida para la crítica cinematográfica. Al iniciar diciembre ya sólo permanecía en los cines De la Villa y Tlalpan, aunque el día 14, al comenzar las vacaciones escolares, volvió a ocupar las salas Lindavista, Continental y Viaducto. Para el 28, ya sólo se podía ver en el Tlalpan. La corrida de estreno culminó el último día del año. Atendiendo a la peculiar manera de contar las semanas que practican los exhibidores cinematográficos, *Los Supersabios* alcanzó las 32 semanas, mismas que había logrado la película de Fernando Ruiz dos años atrás.

Sin embargo, mientras *Los tres reyes magos* se volvería a exhibir en cada temporada navideña —durante los primeros años en los cines y luego por la televisión— *Los Supersabios* no regresó más que esporádicamente a las pantallas y fue hasta fines de los años ochenta cuando se distribuyó en video. Según César Cantón falló la promoción:

> *La película realmente quedó muy bien, pero parece que hay que invertir en la producción un peso y en publicidad veinte pesos; aquí fue al revés, se le metieron seis millones a la producción y muy poco a la promoción.*[37]

Quizá la critica más equilibrada de la película fue la que escribió el cubano Luciano Cubilla, con motivo de su exhibición en la isla:

> *Lástima que les faltara un poco de imaginación a los guionistas, y a pesar de las simpáticas voces de los muchachos, los diálogos de* Los Supersabios *nos parezcan a veces tan didácticos y no naturales [...] excelente escenografía [...] Gracias al empleo del color se logran bellísimas secuencias, entre las que destacan las del sueño de Pola y Panza y los hermosos anillos de Saturno [...] Sin aportar artísticamente nada al desarrollo de un género que, de hecho, cuenta con sus clásicos,* Los Supersabios, *proyectada por primera vez en la Semana de Cine Mexicano de 1979 en La Habana, y que ahora tiene su exhibición generalizada en el país, posee un ritmo ágil que arrastra al espectador e impide decaer la atención.*[38]

El "Orol" de los dibujos animados

El tercer largometraje mexicano de animación también data de los años setenta, pues aunque *Roy del Espacio* se estrenó en 1983, el rodaje data de 1979. A juzgar por los testimonios, la película fue una extravagancia, un atrevido experimento y, según cuenta Fernando Ruiz, un "auténtico desastre."[39] Producida y dirigida por Héctor López, la cinta de ciencia ficción se produjo en condiciones singulares. Aunque López era un camarógrafo del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), que contaba con una larga carrera como técnico, sobre todo haciendo títulos para noticiarios, sabía muy poco de dibujos animados. El único profesional que participó en aquella aventura fue el veterano Ignacio Rentería.

> *Héctor López, que fue un gran profesional en lo suyo* —recuerda el animador—, *quiso hacer una película de dibujos animados según su propia concepción. Improvisó unos mecanismos de proyección en las mesas de luz para que unas muchachas fueran calcando cuadro por cuadro una vieja película de viajes al espacio. Eran chamaquitas contratadas a través del periódico, sin ninguna experiencia —"Para una cosa tan sencilla no necesito profesionales", decía López. Fue una labor para morirse. Aquello no funcionaba, las muchachas sólo podían calcar la parte del centro de cada cuadro porque en las orillas la proyección era muy borrosa. Yo era el único animador, pero él era inflexible, no admitía sugerencias. Mi profesión se le hacía muy poca cosa, porque creía que debía hacer unos doscientos dibujos diarios cuando yo sólo hacia veinte. Cuando le hablé de las hojas de exposición, me dijo: "mira, tú eres el dibujante y yo soy el fotógrafo, así que no me hables de exposiciones". Me destrozaba. Eso sí, era muy honrado y pagaba con puntualidad, pero cuando me salió otro trabajo lo dejé.*[40]

La cinta de este "Juan Orol" de nuestro cine animado se estrenó en doce cines de la capital el jueves 3 de marzo de 1983[41], lo que era una buena cantidad de salas para una película mexicana de la época. Sin embargo, tan sólo dos días después, fue retirada de diez de ellas, mismas que no quisieron sostenerla ni siquiera un fin se semana. Permaneció únicamente en el Continental y el Corregidora, y eso sólo hasta el miércoles siguiente, cuando salió definitivamente de la cartelera. Hasta donde sabemos, *Roy del espacio* nunca se ha vuelto a exhibir. Según Ignacio Rentería, Fernando Ruiz, uno de los escasos espectadores que asistió a una de aquellas funciones, platicaba que: "Estábamos cinco gentes en la sala y al rato sólo quedaba yo y eso obligado porque me dedico a esto".[42]

Otros cortos de los setenta

Los setenta fue la década de madurez para los profesionales que se formaron en los cincuenta y los sesenta en estudios como Dibujos Animados S. A. y Gamma. Sin embargo, lo mejor de su trabajo permaneció en el anonimato, perdido en el vasto mundo de los comerciales, en las series maquiladas, en su trabajo en el extranjero y en unos cuantos cortos realizados en México que tuvieron muy poca distribución. *Los Supersabios* fue su producto más importante y el que mejor representa a esta generación; sin embargo, tampoco le hace verdadera justicia. Su talento fue mejor aprovechado por la industria norteamericana, ya sea en el país, cuando aquí realizaron las series para Jay Ward o Hanna-Barbera, o en los Estados Unidos, cuando muchos de ellos migraron en busca de mejores horizontes personales. Pero en aquella década también se produjeron algunos cortos mexicanos que vale la pena mencionar.

En 1972, cuando por decreto del presidente Echeverría se celebró el "Año de Juárez", el Banco Nacional Cinematográfico produjo el corto *Juárez*. El guión y la dirección fueron de Juan Ramón Arana, la supervisión técnica de Miguel García —uno de los más dotados animadores de la época—, y colaboraron en la animación Rafael Tejada, Eduardo Rodríguez y Demetrio Sánchez. Según cuenta Carlos Monsiváis, el recibimiento que dio el público al filme conmemorativo fue lapidario:

> *Existe en algún lado* —ha escrito el cronista— *un* cartoon *donde Juárez, un tanto parecido a* Mr. Magoo, *camina detrás de su carruaje y salva a México. Se exhibió en una Reseña de Cine y en la primera función lo sepultaron las carcajadas del público. Nunca más se ha vuelto a proyectar.*[43]

En 1970, Gherardo Garza Fausti realizó *Cristo en Blue Jeans*, un corto del que sólo conocemos el título, por cierto particularmente revelador, pues al evocar el mundo de la contracultura juvenil y el espíritu del año 68, es ejemplo de las preocupaciones de la nueva generación de animadores. Seis años después, Mark J. Miller realizó en 16 mm, en colaboración con Huguette Genetti, un corto de 5 minutos con un nombre aún más sugestivo: *Las tripas del grifo*; "las tripas" se refieren a las tres caladas que debían darse a un "toque" de marihuana para ponerse a tono. Según Alba Lucía Morgan, el corto es "un trabajo muy personal", basado en varias pinturas realizadas por el autor, a las que llamaba "naturalezas animadas" en contraposición a las "naturalezas muertas". La cinta narra un viaje al interior de un "grifo", al que el público se introduce por su boca, y que incluye una travesía en cámara subjetiva sobre el caparazón de una tortuga, mientras se escucha: "La cucaracha, la cucaracha/ ya no puede ca-minar/ porque le falta,/ porque no tiene/ marihuana que fumar." Al final, mostrando el desconcierto y el humor de la época, el "grifo" aparece preguntando "¿Y yo qué?". Al parecer Miller terminó su corto en Europa, donde vivió durante algún tiempo y lo presentó en algunos festivales del viejo continente, donde, según el autor, no fue buen recibido "porque estaba pensado para una cultura diferente."[44]

En esos años, el feminismo llegó al cine animado mexicano a través *Y si eres mujer* (1977) de la veracruzana Guadalupe Sánchez. Producido en el seno del Colectivo Cine Mujer, donde también participaban María Novaro y otras pioneras del cine feminista mexicano. El corto de cinco minutos, realizado en 16 mm, combina recortes, dibujos y co-llages inspirados en los fotomontajes del catalán Josep Renau, y muestra los condicionamientos que reciben las niñas desde el nacimiento. *Y si eres mujer* fue seleccionado para presentarse en la vigésima sexta edición del Festival de Cortometraje de Oberhausen, Alemania.

La realizadora llegó al cine cuando estudiaba artes plásticas en la Academia de San Carlos y tomó el curso "Nociones Básicas de Cine" con Carlos Bustamante, un profesor muy interesado en la técnica de la animación. Bajo su dirección, Sánchez realizó *La mentirosa*, un ejercicio escolar de quinientos dibujos en el que desnudaba a una mujer. En aquel curso participaba también el estudiante Francisco López, puertorriqueño, que sería muy importante para el cine animado mexicano, y que también se dedicaría a la animación en su país, donde fundó el estudio Animación Boricua. Sánchez y López pertenecían ya a una generación surgida del am-biente universitario. "Nosotros no nos formamos haciendo ni comerciales ni series pensadas por otros, sino trabajando en nuestras propias ideas", afirma la realizadora.[45]

En el mismo año de producción de *Y si eres mujer*, López realizó *Día de Puerto Rico* (1977), donde el villano es el imperialismo yanqui. El corto, más que narrar una historia, propone una metáfora visual: una paradisiaca isla se transforma en un casco militar norteamericano, que al salir del mar deja ver un rostro brutal que escupe logotipos de compañías norteamericanas; cuando la pantalla se llena de letreros de Coca-cola, Marlboro, IBM, etcétera, se escuchan un grito: "¡Viva Puerto Rico libre y socialista!", y un disparo. Una mancha roja aparece en el casco que vuelve a convertirse en una isla en la que se iza la bandera de Puerto Rico.

Al año siguiente, el grupo Cine Sur, integrado, entre otros, por los exiliados argentinos Martín Salinas, Cristina Rocha, Liliana Mazure y Carlos Grätzer, quien ya había hecho trabajos de animación en varios países de América Latina, realizó en México *La persecución de Pancho Villa*, un cortometraje de ocho minutos y medio en el que recrean burlonamente la famosa expedición punitiva del general Pershing. El legendario grupo mexicano Mascarones se encargó de musicalizar la cinta.

Unos años después, Cine Sur colaboró con la revolución sandinista animando la serie didáctica protagonizada por el Compa Clodomiro. Este trabajo, muy inspirado en la pedagogía de los famosos cómics de Rius, cristalizó en por lo menos cuatro cortos realizados entre 1980 y 1981: *El Compa Clodomiro y el capitalismo*, *El Compa Clodomiro y el trabajo*, *El Compa Clodomiro y la explotación* y *El Compa Clodomiro y la economía*. Buena parte de la producción se hizo en México.

A fines de la década se dieron también algunos intentos de hacer un cine animado con perspectivas no convencionales, inspirado en las tradiciones europeas y con una óptica distinta a la de la escuela Disney. En 1978, Fernando Sampietro, estudiante de la primera generación del Centro de Capacitación Cinematográfica, realizó un ejercicio escolar de 18 minutos en el que adaptó cinco cuentos de *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso. Aunque la animación es muy limitada y escolar, a veces un tanto morosa y abusiva en cuanto a la repetición de movimientos, los diseños de Sampietro son muy originales y algunas secuencias afortunadas. Al año siguiente, Fernando Tamés realizó un experimento de animación en la línea del canadiense Norman McLaren, al aplicar directamente tinta china y materiales adheribles sobre película de 16 mm, en *Blap*. La película, de ocho minutos de duración y realizada "totalmente a mano", es un ejercicio de ritmos y juegos gráficos en el que unos círculos de diferentes colores surcan la pantalla, chocan,

rebotan entre sí y se juntan hasta formar un rostro que finalmente se desintegra.

Entre 1974 y 1976, mientras estudiaba artes visuales y diseño en el Cardiff College de Gales, Gran Bretaña, Lourdes Grobet realizó *Lotería*, un corto de nueve minutos construido a partir de estampas de la lotería tradicional mexicana que le enviaba desde México el artista Marcos Kurticz, a las que incorporaba textos y dibujos, mensajes y consignas características de la época, mismos que ella intervenía con comentarios gráficos y juegos visuales. De este "proyecto postal", como lo definió la artista, resultó un divertido corto que transcurre al son del famoso *Huapango* de Pablo Moncayo.

Regreso a Los Ángeles

Mientras surgían las nuevas tendencias de la animación mexicana, la generación más formada y profesional encontraba su destino en la publicidad o en la migración.

Pese a la producción de los largometrajes y al fértil campo publicitario, desde mediados de los años setenta la industria mexicana de animación comenzó a quedarle chica a algunos de sus elementos más dotados. Muchos buscaron mejores horizontes laborales al norte de la frontera y migraron a Los Ángeles. Primero se fueron algunos méxico-americanos, como Rudy Zamora y Ernesto Terrazas; muy pronto les siguieron Eduardo Olivares, Ernesto López, Miguel García y Arnulfo Rivera, entre otros.

Desde 1956, cuando todavía trabajaba para Tompkins, Ernesto López acariciaba el sueño de irse a los Estados Unidos. Entonces, Pat Matthews lo recomendó con Terry Toons para que fuera a trabajar a Nueva York. Sin embargo, pese a que el estudio neoyorkino le hizo una oferta formal de empleo, López no pudo conseguir el permiso de la embajada norteamericana, pues le exigieron probar no ser comunista. Paradójicamente, los norteamericanos acusaban de comunismo a uno de los colaboradores de Tompkins y la USIA. La migración norteamericana le exigió explicar la conducta de su hermana, la bailarina Rocío Sagaón, que había participado en uno de los festivales de la juventud organizados por la Unión Soviética. De nada le sirvió alegar que ella había ido a Moscú enviada por el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes como parte de una delegación oficial. Tendrían que pasar veinte años para que López pudiera trabajar en los Estados Unidos.[46]

"Teníamos unos veinticinco años y muchas ganas de conocer el mundo. Cuando todavía estábamos en Gamma, Ernesto López, Román Arámbula y yo nos juntábamos en el Parque México para hacer proyectos de viaje," recuerda Eduardo Olivares.[47] Así que cuando Tom Henson, un animador texano que llegó al estudio para supervisar el trabajo de maquila de las series de Hanna Barbera, les habló de Keys & Hernon, un estudio de Dallas que solicitaba animadores, Arámbula no lo pensó dos veces y se fue.

Poco tiempo después, armado con su portafolios de dibujos y, luego de unos rápidos cursos de inglés tomados en la academia Coronet Hall, Olivares siguió a su compañero. Lo encontró convertido en director de animación del estudio. Sin embargo, no consiguió trabajo con él. A cambio, entró a Jameson Films, una pequeña compañía, también establecida en Dallas, que producía anuncios de televisión y cortos de instrucción para la Marina de los Estados Unidos. Luego de un año y medio regresó a México y se reintegró a Gamma, pero cuatro años después volvió a los Estados Unidos, esta vez a Los Ángeles, donde se quedaría para establecer su residencia definitiva. Ahí encontró a Rudy Zamora, Ernesto Terrazas y Manny Pérez, otro animador de origen mexicano muy prestigiado en la industria. Por medio de ellos entró a trabajar a San Rio Films Corporation, que en aquel año realizaba un largometraje titulado *Metamorfosis*. Al ver las oportunidades existentes, invitó a Ernesto López.

> *Había una gran inestabilidad para trabajar en México* —cuenta López—. *Disfrutaba haciendo comerciales porque eran direcciones mías, pero así como a veces había muy buen dinero, a veces no había nada. Así que cuando Eduardo Olivares me llamó para ver si quería trabajar en Los Ángeles, agarré la oportunidad en seguida y me quedé allá veintitrés años.*[48]

López permaneció cerca de doce meses en San Río, hasta que *Metamorfosis* estuvo terminada en 1977. Entretanto, Olivares dejó este estudio para incorporarse a Hanna-Barbera. Después de ocho años de colaborar con esta compañía, Olivares continuó un largo periplo que lo ha llevado a casi todos los estudios importantes de Los Ángeles, tales como Filmation, Marvel, Ron Campbell, Rubin Spears, Incredible Films, The Great American Animation, Warner Brothers, Phil Roman Productions, Klass and Kishup, Sony, Bear Animation y Disney, donde hizo animaciones para *El Rey León*. También colaboró en la división de televisión de esta compañía para los *storyboards* de *Winnie The Pooh* y luego en *The Prince And The Pauper* (El Príncipe y el Mendigo). A lo largo de los últimos veinte años dejó su impronta en series como *Los Picapiedra*, *Los Simpson*, *Batman*, *Rugrats* y muchas otras. Siguiendo a Olivares, López entró a Hanna-Barbera en 1977.

> *Empezó una especie de época de oro* —recuerda López—. *Había una cantidad gigantesca de trabajo; contrataban animadores de todo el mundo y Eduardo me recomendó ahí. Cada año me renovaban un permiso de trabajo, pero en el ochenta, los animadores norteamericanos se quejaron de que la empresa contrataba a demasiados extranjeros y enviaron una carta de protesta al Departamento de Trabajo.*[49]

Finalmente, López legalizó su estancia en Estados Unidos y pudo ascender en Hanna-Barbera: llegó a ser supervisor de varias producciones, e incluso dirigió diversos trabajos en estudios de Corea, Taipei, Taiwán y Australia, con los que Hanna-Barbera tenía convenios de maquila. López también se dio tiempo para participar en películas de largometraje, como *The Song Of Heidi* (La canción de Heidi) y *The Rock Odyssey* (La odisea del Rock), dirigidas por su amigo Bob Taylor; así como en la canadiense *Heavy Metal*, para la que animó algunas secuencias de *Tarna*, el episodio final de la cinta. Al final de su carrera en los Estados Unidos estuvo en New World Animation, compañía subsidiaria de Marvel Productions, donde trabajó con Tom Tataranovitch y dirigió series como *Hulk* y *Los cuatro fantásticos*. En el año 2000 se retiró y regresó a México. Actualmente vive en Xalapa, Veracruz.

A mediados de los setenta también emigraron a Los Ángeles Miguel García, Arnulfo Rivera y Jesús Rodríguez. El trabajo de García era muy apreciado en Hanna-Barbera, pero decidió dejar la animación a principios de los años ochenta, residiendo en Tijuana, donde se dedicó al comercio hasta su fallecimiento.

Rivera llegó a Hanna-Barbera en 1977. Un año y medio después vino a México para supervisar el trabajo de Kinemma. Luego de varias temporadas de animar para *Los Picapiedra*, *Batman* y *Los Superhéroes* se cansó de este tipo de trabajo: "ahí lo principal es ahorrar y por lo tanto se hace una animación muy limitada y estática,"[50] cuenta el animador; así que decidió regresar a México para impulsar proyectos más personales, como *Los Burundis*, una serie que explora las posibilidades de humanización de diversas herramientas de trabajo con fines didácticos. Rivera también desarrolla actualmente un plan para realizar una película acerca de la técnica de los dibujos animados.



Notas

1 Entrevista con Fernando Ruiz realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, mayo de 1996, ciudad de México.

2 Zúñiga, Félix, B., "Los dibujos animados en México son un rico filón", *Novedades*, 10 de septiembre de 1974.

3 Fernando Ruiz, entrevista citada.

4 Citado por García Riera, Emilio, *Historia Documental... op. cit.*

5 *El Heraldo de México*, 17 de noviembre de 1974.

6 *Los tres reyes magos*, Expediente A-0031, Centro de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional.

7 Bendazzi, Giannalberto, *Cartoons: one hundred years of cinema animation*, John Libbey & Company Ltd, London, 1994.

8 *El Heraldo de México*, "108 mil dibujos (24 por segundo) tendrá 'Los 3 reyes magos', primera de monitos", México, 17 de septiembre de 1974.

9 A Torres Portillo se deben los guiones de *Cuando levanta la niebla* (Emilio Fernández, 1952), *Chucho el Roto* (Miguel M. Delgado, 1954), *Chilam Balam* (Iñigo de Martino, 1955), *Con el dedo en el gatillo* (Luis Spota, 1958) y *Santo vs. los cazadores de cabezas* (René Cardona, 1969), entre otras películas.

10 Para dirigir un largometraje se debía ser miembro del sindicato de realizadores, al que pertenecía Torres Portillo y no Ruiz.

11 *Los tres reyes magos*, Expediente citado.

12 "*Los tres reyes magos* invitada a los festivales de niños en Munich, Alemania, y Gijón, España", Boletín de Prensa, 18 de octubre de 1974. Mecanografiado, Expediente A-0031. Centro de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional.

13 Fernando Ruiz, entrevista citada.

14 Dolores del Río, Galaxia, Lido, París, Plaza Satélite 70, Cinema Uno, Dorado 70, Soledad y Continental.

15 "Dos mil años de publicidad para *Los tres reyes magos*", Boletín de prensa, mecanografiado, Expediente A-00301. Centro de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional.

16 *Los tres reyes magos*, Expediente citado.

17 Coyoacán, Tlalpan, Villa Coapa y Tlanepantla

18 *El Heraldo de México*, 24 de julio de 1976.

19 *El Heraldo de México*, "Pegó Los tres reyes magos y ahora todos quieren hacer de este cine", 4 de julio de 1976.

20 *Idem.*

21 *Ésto*, "La primera experiencia en dibujos animados costó menos de $4 millones", *Ésto*, México, 14 de diciembre de 1975.

22 Fernando Ruiz, entrevista citada.

23 La Filmoteca de la UNAM registra esta producción como México-española, sin embargo carecemos de más datos sobre ella y ni siquiera sabemos si fue terminada. Dada su versatilidad, no resulta extravagante que Federico Curiel incursionara en la animación. Este personaje de la cultura popular mexicana ejerció entre otros oficios los de compositor musical, cantante, historietista, actor, guionista y director de 74 películas de nuestro cine industrial, entre las que destacan las del género de luchadores, varias protagonizadas por Santo, el enmascarado de Plata.

24 Fernando Ruiz, entrevista citada.

25 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*

26 Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, "César Cantón: la voz de la experiencia", *op. cit.*

27 Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, *op. cit.*

28 Al inicio de la década de los setenta esta compañía era el mayor productor mundial de dibujos animados para televisión

29 César Cantón, entrevista citada.

30 *Idem.*

31 *Idem.*

32 El *storyboard* es el guión dibujado secuencia a secuencia. La hoja de modelos presenta los personajes en distintas posiciones.

33 La historieta *Los Supersabios* apareció por primera vez en el suplemento dominical del periódico *Novedades* en 1936. Al año siguiente comenzó a salir en la revista *Chamaco*. En 1953, la historieta se convirtió en un *comic book* de treinta y dos páginas impreso a color. En 1962, una penosa enfermedad obligó a Butze a retirarse del dibujo y poco después la editorial Novedades deja de publicar la revista. En 1969, Editorial Joma volvió a editar antiguos episodios y se mantuvo en el mercado hasta 1972. La última edición de este clásico de la historieta mexicana data de 1978, el año de estreno de la película, cuando Editorial Posada lanzó una cuidadosa reedición que, pese a una amplia campaña publicitaria, no obtuvo éxito comercial.

34 Carlos Sandoval, entrevista citada.

35 Entrevista con Rafael Tejada, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best, Juan Martínez y Natacha García, junio de 1996, ciudad de México.

36 Las Américas, Venustiano Carranza, Coyoacán, Imán Pirámide, Linterna Mágica, Molino del Rey, Polanco, Roble, Anzures 1, Maya, Tlanepantla, Aragón 2, Cuitláhuac, Apolo Satélite y De la Villa.

37 Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, "César Cantón: la voz de la experiencia", *op. cit.*

38 Castillo, Luciano, "Para ti, pionero que sueñas con ser cosmonauta", *Adelante*, Camagüey, Cuba, 30 de enero de 1981.

39 Fernando Ruiz, entrevista citada.

40 Ignacio Rentería, entrevista citada.

41 Maya, Cinema Tres, Florida, Ariel, Rívoli, Continental, Hipódromo, Molino del Rey, Corregidora y Juan Orol Uno.

42 Ignacio Rentería, entrevista citada.

43 Monsiváis, Carlos, "Benito Juárez: informe sobre la conveniencia de una serie televisiva", en *Letras Libres*, Núm. 29, Año III, Mayo 2001, México.

44 Morgan Franco, Alba Lucía, *Historia del cine de animación en México*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en Artes Visuales, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 1995.

45 Entrevista con Guadalupe Sánchez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, mayo de 1996, ciudad de México.

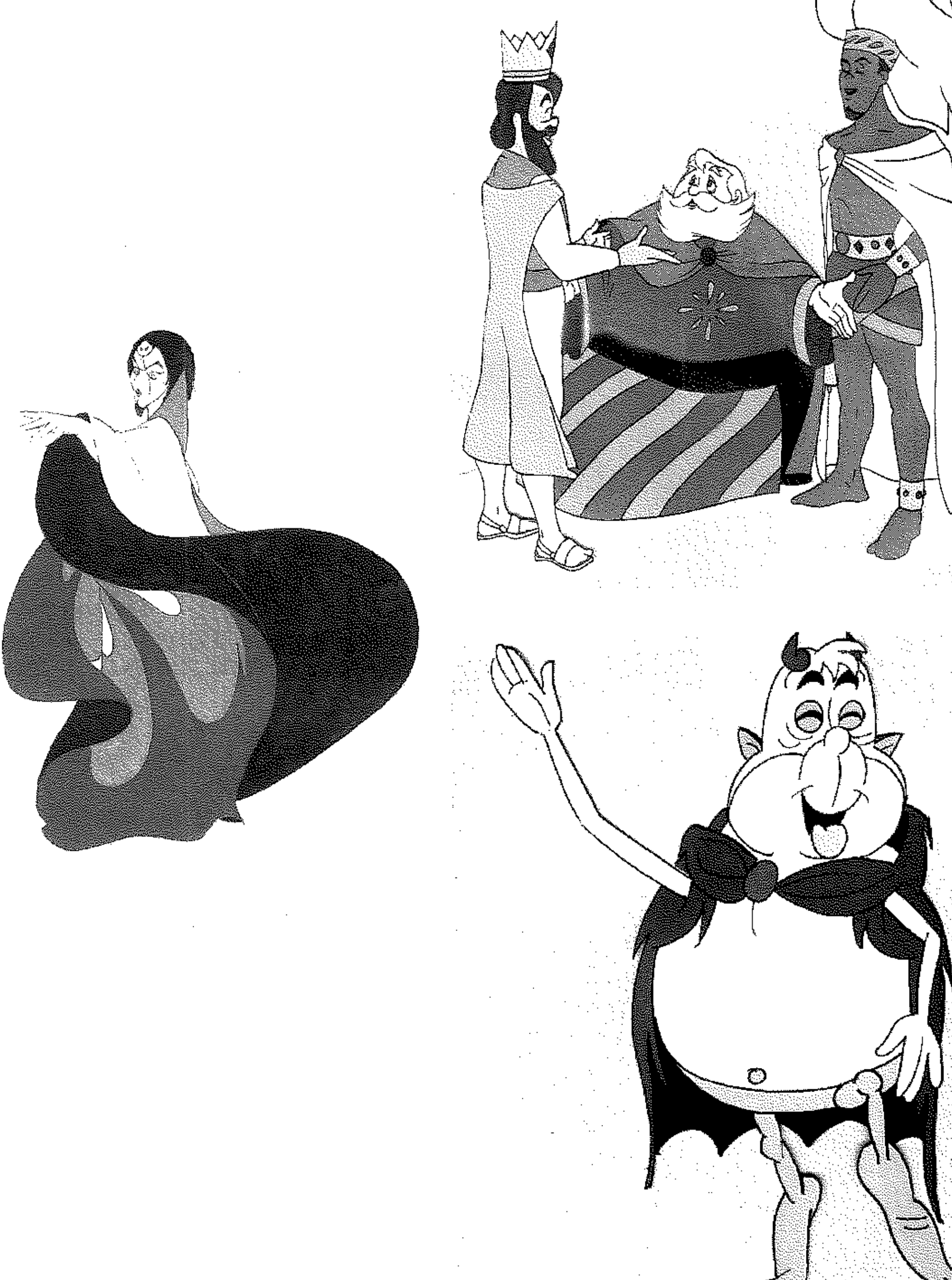
46 Ernesto López, entrevista citada.

47 Eduardo Olivares, entrevista citada.

48 Ernesto López, entrevista citada.

49 *Idem*

50 Arnulfo Rivera, entrevista citada.





Los tres reyes magos, **Fernando Ruiz, 1974**

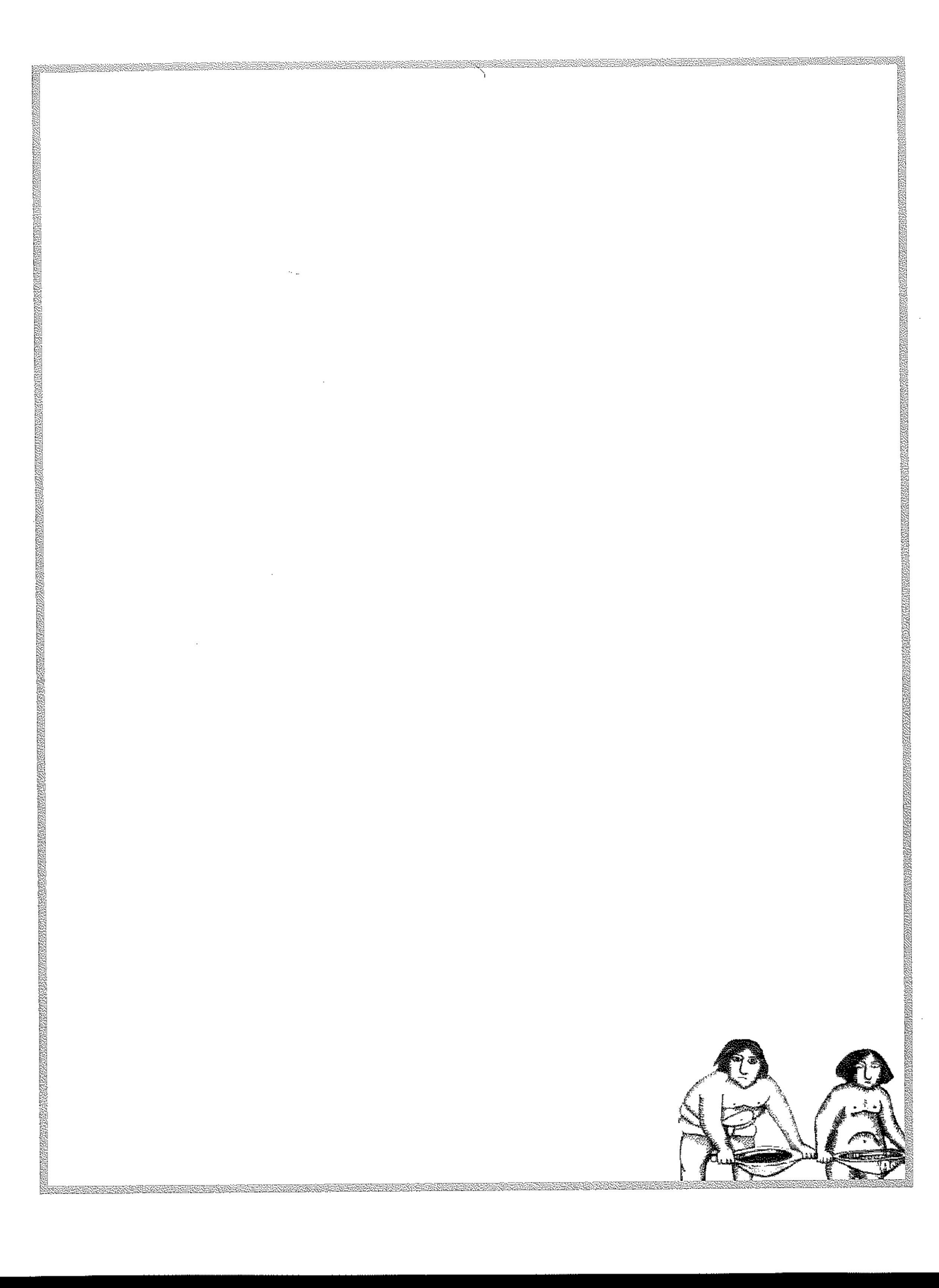




Los Supersabios, **Anuar Badín, 1976**

Capítulo .006

La apropiación de la técnica (1927-1939). Territorio panamericano (1940-1949). Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959). El país de la maquila (1960-1969). Tiempo de largometrajes (1970-1979). **La contracultura animada (1980-1989).** ¿Canto de cisne? (1990-2002).



En 1980, Juan Fenton y Marco Antonio Ornelas fundaron Filmographics, la empresa que, al conseguir un contrato para maquilar series de Hanna-Barbera, ocupó el espacio que Kinemma había dejado vacante dos años atrás. Entre 1980 y 1982, el nuevo estudio maquiló *Los jóvenes Picapiedra*; desde agosto de 1981 *Astro y los perros espaciales* y, prácticamente durante todo 1982 *Gary Coleman*. En 1983, Filmographics participó en la producción de *Plaza Sésamo*, con un total de casi cuarenta y cinco minutos de animación de marionetas. En 1984, ilustró con dibujos animados la canción *La marcha de las letras* de Francisco Gabilondo Soler, que se utilizó para los créditos de *Homenaje a Cri-Crí*, un ambicioso programa que produjo Televisa con motivo de cincuentenario del Grillito Cantor. Para el mismo programa, la compañía animó algunas secuencias en *stop-motion* con muñecos, en la línea del trabajo que había hecho para *Plaza Sésamo*.

En 1983, por encargo de Producciones Concord, Filmographics desarrolló un proyecto más ambicioso: el mediometraje de cuarenta y cinco minutos titulado *ME-SI-NO*, "una crítica socio-político-burocrático-económica al funcionamiento de la ciudad de México",[1] en la que personajes-tipo de la capital mexicana, no decían más palabras que "Si" o "No". Héctor Arellano, quien colaboró en el filme, explicaba la mecánica de la cinta con un ejemplo: un policía dice "No" a un ciudadano que se pasa una preventiva hasta que obtiene una "mordida", en cambio le dice "Sí" a un sonriente político que incurre en la misma infracción. El animador afirma que la película nunca se terminó por problemas presupuestales,[2] pero que una compañía con pretensiones completamente empresariales, como la de Fenton y Ornelas, incursionara en el cine político, es un signo de los tiempos que corrían.

A parir de entonces, Filmographics se ha dedicado exclusivamente a la producción de comerciales. A fines de los ochenta, el español Guillermo Comin, quien se formó en su país natal, donde participó en la producción del programa de televisión *La familia Telerín* y durante algún tiempo formó parte del *staff* de los hermanos Moro, se incorporó a la compañía y con el tiempo llegó a ocupar la dirección. En una entrevista que concedió a Gloria Reverte y Luis Manuel Rodríguez, el animador y publicista calculaba haber realizado entre quinientos y seiscientos comerciales, ya que Filmographics "produce entre 40 y 45 proyectos" anuales.[3]

En 1981, el italiano Mario Noviello fundó Visiographics. Este estudio, que en 2003 cumplió 22 años de existencia, se ha sostenido haciendo publicidad animada, pero también ha apoyado a creadores con intenciones no comerciales. Muchos estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC), del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y de la Universidad Iberoamericana (UIA) encontraron en Visiographics la asesoría y el equipo con el que pudieron concretar sus proyectos. Además, la compañía ha participado en la producción de muchos cortos que han dado prestigio a la animación mexicana en la última década, tales como *El Héroe* (Carlos Carrera, 1994), *4 maneras de tapar un*

hoyo (Guillermo Rendón y Jorge Villalobos, 1995), *Largo es el camino al cielo* (José Ángel García Moreno, 1997), y *Malapata* (Ulises Guzmán, 2000), así como en prácticamente todas las producciones de Dominique Jonard.

Noviello estudió arte en Nápoles y comenzó su carrera profesional ilustrando libros infantiles. Muy joven partió a los Estados Unidos, donde se hizo camarógrafo y animador. Y precisamente como camarógrafo llegó a México durante los Juegos Olímpicos de 1968. Al concluir la Olimpiada se integró al estudio Animación Internacional, al mismo tiempo que al equipo de camarógrafos del documentalista Demetrio Bilbatúa. Noviello recuerda que uno sus primeros éxitos en la animación mexicana fue resolver la producción del famoso anuncio del vaso medio lleno y medio vacío del periódico *El Heraldo de México*, que estaba complicándosele mucho a una de las agencias que lo contrataban.

En los años ochenta estos nuevos estudios compartieron el mercado de los comerciales con empresas fundadas tiempo atrás, como las de Harvey Siegel, Jesús Martínez, Daniel Burgos, Jorge Pérez y José Luis Tamayo. Casi todos estos animadores acariciaron la idea de realizar proyectos más creativos, pero resultaban muy caros, se posponían eternamente o se iban por la borda apenas iniciados. Fernando Ruiz también hizo mucha publicidad en los ochenta, pero él sí logró concretar algunas de su ambiciones, en lo que llamó "animación pura".

En diciembre de 1981, la iglesia católica celebraba el 450 aniversario de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, y a Fernando Ruiz se le ocurrió hacer una película de dibujos animados. Comenzó a trabajar un guión con Cristian Caballero utilizando como base el relato de Antonio Valeriano, y gracias a sus contactos con la jerarquía eclesiástica, consiguió el apoyo económico del arzobispo Ernesto Corripio Ahumada, quien puso como condición del patrocinio que la película estuviera lista el 12 de diciembre de ese año. La producción corrió a cuenta de Buena Nueva A. C., y el sacerdote Antonio Roqueñí fue el supervisor eclesiástico. Animart, un estudio fundado por Ruiz ex profeso para la realización, comenzó a trabajar en mayo con un experimentado equipo humano en el que participaban: Daniel Martínez, como director de la animación, Moisés Velasco, diseñador de los personajes, y los animadores Ismael Linares, Marco Antonio Pacheco, Julio Guerrero, Ignacio Rentería, Miguel Arellano y José Marín, muchos de ellos colaboradores de Ruiz desde *Los 3 reyes magos*.

La cinta recibió el título de *El gran acontecimiento*, y estuvo lista, como había prometido Ruiz, unos cuantos días antes del 12 diciembre. Tras algunas exhibiciones privadas en las que el mediometraje fue muy bien recibido por dignatarios de la iglesia, empresarios católicos y personajes del mundo social, el arzobispo Corripio se la ofreció al dueño de Televisa, Emilio Azcárraga Milmo, quien la compró y la estrenó al finalizar la transmisión de las tradicionales mañanitas de la Villa de ese año.

El gran acontecimiento dura 32 minutos. Técnicamente superior a *Los 3 reyes magos*, comparte con esta última el mismo tipo de acercamiento a la hagiografía católica: sin desdeñar el humor ni cierto espíritu travieso, recurre a las probadas lecciones de Walt Disney para abordar la historia sagrada con inocencia y diversión, pero también con solemnidad.

En aquel momento, Fernando Ruiz calculó estar listo para realizar una serie de televisión de pretensiones universales, pensada para el mercado mundial y sin referencias mexicanistas, de manera que, en 1982, inició la realización de *El pequeño ladronzuelo*, una adaptación del clásico de Charles Dickens *Oliver Twist*. En ese momento, los melodramas animados japoneses, como *Heidi*, estaban teniendo éxito mundial. Sin embargo, cuando Ruiz apenas llevaba completados 25 minutos de animación, tuvo que suspender la producción por falta de recursos. En octubre

de 1985, Ruiz retomó el proyecto con el apoyo financiero de Mundo Animado —empresa integrada por un grupo de hombres de negocios para sacar adelante el proyecto— y, lo que inicialmente fue pensado como una serie de televisión, se transformó en un largometraje, que finalmente se terminó en formato de video tras dos años de trabajo y luego de vencer numerosas dificultades, sobre todo de presupuesto. Se distribuyó a través de las cadenas de videoclubes con el título de *Las aventuras de Oliver Twist*. Como en sus anteriores producciones, la influencia de Disney es evidente: se trata de un melodrama infantil con final feliz y salpicado de canciones compuestas por Plácido Domingo hijo. La animación es un tanto limitada y convencional, lo que se entiende por tratarse de un producto destinado a la televisión.

El relativo fracaso dickensiano no amedrentó a Fernando Ruiz, así que en 1988 emprendió una aventura aún más ambiciosa. Como Disney, el animador mexicano es un convencido de que el espíritu emprendedor es la clave del éxito, así que esta vez decidió realizar una súperproducción de dibujos animados, adaptando a otro clásico de la literatura: *Ivanhoe*, del escocés Walter Scott. Para ello convenció a algunos socios financieros y fundó Producciones Quarzo. Como *Oliver*, la producción de *Ivanhoe* tuvo que interrumpirse al poco tiempo de iniciada. Catorce años después, Ruiz todavía insiste en que algún día concluirá la película y por la perseverancia que ha demostrado a lo largo de su carrera es muy probable que lo logre, aunque en 1993 calculaba que la película tendría un costo de seis millones de dólares.

La contracultura animada

La contracultura llegó al cine mexicano de dibujos animados a mediados de los años setenta, pero fue hasta los ochenta cuando se estableció como una de sus corrientes importantes. En aquella época, una nueva generación de cineastas, entusiasmada con el llamado Tercer Cine, cuyos postulados estableció el cubano Julio García Espinosa en el famoso manifiesto "Por un cine imperfecto", concibió al género como arma política. Esta generación se nutrió con gente formada en ámbitos universitarios permeados por la izquierda de los años setenta, como las escuelas de cine, diseño y comunicación; se alimentó también con muchos jóvenes latinoamericanos que llegaron a México buscando refugio de las dictaduras sudamericanas. Cuando palabras como "antiimperialismo", "revolución" y "socialismo" todavía no eran estigmatizadas, las inquietudes que se vivían en las peñas de música latinoamericana, las manifestaciones y los mítines, llegaron también a los dibujos animados.

En el momento en que discutían los tratados Torrijos-Carter —a través de los que Estados Unidos finalmente devolvería la soberanía del Canal a Panamá—, el puertorriqueño Francisco López les propuso al peruano Emilio Watanabe y al mexicano Carlos Bustamante realizar una animación con el tema. Pero la idea fue ganando en ambiciones, así que el corto sobre el Canal se transformó en un proyecto de grandes alcances: contar la historia de América Latina desde una perspectiva antiimperialista. Los cineastas pensaron en la realización, ya no de una, sino de toda una serie de cintas en las que se abordarían distintas etapas de la historia americana, desde la Conquista a la actualidad.

Con esta intención, en 1977 se integró el Taller de Animación A. C. (TAAC), e instaló su estudio en las calles de Cuauhtémoc, a unas cuadras de la plaza central de Coyoacán —en el mismo edificio que poco antes había albergado al grupo teatral Mascarones. Sus primeros integrantes fueron, además de López y Watanabe, el panameño Ricardo Zarak, que aportó la experiencia del Grupo de Cine Experimental Universitario de Panamá; el exilado chileno Pablo Perelman, que había hecho cine para el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende; el boli-

viano Ramiro Sandy; la francesa Huguette Genetti; y los mexicanos Roberto Sosa, Marcus Miller –el realizador de *Las tripas del grifo*–, Jorge Morett, Roberto Trejo, Pablo Sánchez, Teresa Candela y Cecilia Lemus. Pronto se les unieron algunos jóvenes que provenían del cine de animación más comercial, como Germán Favila, Abdías Manuel, Enrique Martínez y Juan Martínez quienes habían participado con Watanabe en *Los tres reyes magos* y *Los Supersabios*.

El TAAC se concebía a sí mismo como la escuela de una nueva animación. El grupo se proponía generar una corriente latinoamericana con estudios establecidos en distintos países de la región. Sus integrantes llegaron incluso más lejos, pretendieron crear todo un proyecto de vida y muchos de ellos se fueron a vivir al estudio de Coyoacán y formaron una comuna, en la que se compartían los gastos de la sobrevivencia y los de la producción. Para financiar-se ilustraron libros y folletos, realizaron audiovisuales, y diseñaron y ejecutaron museografías.

En 1977, el TAAC inició la producción de *Crónicas del Caribe*, que debía ser el primer capítulo de la serie latinoamericana. Como un auténtico colectivo, sus integrantes fueron construyendo el plan de producción en reuniones de trabajo, en las que no sólo definían las tareas, mecánicas de operación y distribución de los ingresos, sino los contenidos de la película. Aquello se convirtió en un verdadero seminario que invitó a historiadores y especialistas a compartir sus conocimientos con el colectivo de cineastas.

Esta peculiar forma de trabajo y las dificultades del financiamiento hicieron que la producción se prolongará durante más de cinco años. Finalmente el mediometraje, de 32 minutos de duración, estuvo listo hasta 1982, año en que se presentó en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, obteniendo el Gran Coral. En 1983, *Crónicas del Caribe* también triunfó en el Festival de Bilbao y, en ese mismo año Emilio Watanabe y Francisco López recibieron un Ariel especial por la película.

La cinta narra la llegada de los europeos al "nuevo continente" y la tragedia indígena de la conquista, en particular el exterminio de la cultura taina en las islas del Caribe. La lección de historia tiene el merito de hacer un uso muy creativo de las diversas técnicas de animación, como las micas y los recortes articulados. Los diseños, basados en una estilización de las tradiciones plásticas americanas, la música del grupo Isla, un muy imaginativo trabajo de fondos y color y la claridad de la idea, hacen de *Crónicas del Caribe* un producto muy interesante, que sin embargo no dejó contentos a quienes habían invertido cinco intensos años de su vida en el proyecto.

Nunca quedamos a gusto con la película —relata Watanabe—. Después de tanto tiempo y tantas reuniones interminables, diurnas y nocturnas, nadie quedó, creo, satisfecho [...] Nos costó tanto que no queríamos soltarla y perdimos muchas oportunidades reales de distribución.[4]

Watanabe tiene razón; la cinta falló donde fallaba la mayoría de las producciones independientes de la época (y algunas no tan independientes): en la distribución. Nunca encontró los canales adecuados para llegar a su público potencial, y sólo se pudo ver en festivales y en unas cuantas funciones especiales. Los realizadores intentaron llevarla a Europa, Estados Unidos y algunos países de América Latina, pero tuvieron poca suerte.

El mismo día en que se anunciaba que la película había obtenido el "Gran Coral", los miembros del TAAC presentaron un diagnóstico bastante pesimista de las posibilidades de la animación mexicana:

> *Siempre tenemos el problema de donde vamos a exhibir [...] sería muy importante interesar a la Secretaría de Educación Pública para que la proyecte en las escuelas de primaria y secundaria [...] Para la gente de cine [los dibujos animados] es un subgénero, no hay asociaciones, productores ni proyectos [...] lo que se ha explotado en México es a los animadores como mano de obra barata en la realización de películas y series como las de Hanna-Barbera [...] Necesitamos apoyos, vamos a ver si con el premio a nuestra película, logramos interesar a las instituciones culturales y a la industria cinematográfica.*[5]

Los largos años de trabajo y convivencia terminaron por cansar a la mayoría de los miembros del TAAC, y aunque la empresa sobrevivió hasta bien entrados los años noventa, no dio continuidad al proyecto inicial y nunca volvió a producir una animación propia. Después de la experiencia con *Crónicas del Caribe*, el taller se dedicó fundamentalmente a la producción de audiovisuales, gráfica para museos, ilustración para libros, carteles y otros trabajos similares. Sin embargo, el colectivo siguió colaborando con otros cineastas que incursionaron en el género.

Así, un equipo del TAAC y Filmographics, en el que participaron, entre otros, Emilio Watanabe y Héctor Arellano, se encargó de realizar las secuencias de animación de *Ulama, el juego de la vida y de la muerte*, documental de Roberto Rochín Naya que recrea el juego de pelota prehispánico, y que cosechó dos diosas de plata y cuatro arieles en 1988.[6] Sólo se animaron pequeños fragmentos de esta película. Según Héctor Arellano: "a Rochín se le ocurrió meter animación porque era la manera más fácil de contar algo sarcástico, ameno y no tan caro [como la llegada de los españoles]."[7] Sin embargo hubo muy poco presupuesto y las animaciones se resolvieron combinando dibujos, recortes y fotografías retocadas. En una crítica publicada en *El Financiero*, Jorge Ayala Blanco dedicó unas lapidarias líneas al trabajo: tras afirmar que la cinta era "mamona", "ampulosa", "irrespetuosa", "retórica" y "hueca", calificó las animaciones de "puerilizantes" e "inocentonas"[8]

En 1983, dos destacados miembros del TAAC, el puertorriqueño Francisco López y el oaxaqueño Abdías Manuel, realizaron *Ligia Elena*, un divertido corto de seis minutos que ilustraba la canción de Rubén Blades en la que se festeja la liberación de la hija de una familia conservadora que decide abandonar a sus padres para marcharse con un trompetista. Aunque la producción la firmó Animación Boricua Inc., muchos de los miembros del legendario colectivo coyacanense participaron en la hechura, en la que también colaboró Guadalupe Sánchez, quien se encargó, con Cecilia Lemus, de los fondos.

Mientras duró la producción de *Crónicas del Caribe*, el TAAC se convirtió en un centro de irradiación del dibujo animado alternativo. A las instalaciones de Coyoacán acudieron en busca de consejo y apoyo estudiantes del CUEC, del CCC y del plantel Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X). Incluso el empresario Juan Fenton, antes de fundar su estudio dedicado a la maquila y la publicidad, se acercó al grupo,

> *supuestamente interesado en el tipo de cine que hacíamos* —recuerda Watanabe— *pero sólo quería conocer nuestras mecánicas de trabajo para armar su propio negocio. Nosotros estábamos ávidos de que se extendiera nuestra idea del cine y queríamos que se formaran muchos grupos.*[9]

El TAAC apoyó a Guadalupe Sánchez en *Y si eres mujer*, corto del que nos ocupamos en el capítulo anterior, y al Taller de Animación de la UAM-X. Este grupo, en el que participaban estudiantes y jóvenes profesores, como Francisco Chávez, Jaime Cruz y Jaime Carrasco, había utilizado carteles y cómics para elaborar materiales de educación popular con una perspectiva política de izquierda, como la historieta *Tambor Indígena*, cuando a principios de los años ochenta se acercó al TAAC en busca de asesoría.

En 1983, los *uameros* adquirieron una cámara Bolex de 16mm y montaron un *stand*

de animación. Realizaron entonces *Vámonos recio*, un corto de doce minutos en el que abordaron la problemática del movimiento urbano popular. En la cinta, los inquilinos de una vieja vecindad del centro de la ciudad de México son convencidos con engaños de dejar sus viviendas para irse a poblar unos terrenos de la periferia, pero cuando acaban de instalarse son acusados de invasores y reprimidos por la policía. La película utilizó a los personajes de la historieta *Torbellino* —del guionista Orlando Ortiz y el dibujante Antonio Cardoso—, que entonces publicaba con mucho éxito Editorial Senda. Y, en este sentido la cinta es ejemplo de una nueva visión de la cultura popular, que ya incorpora elementos que provienen de industrias del entretenimiento como la lucha libre y la historieta.

La animación de *Vámonos recio*, resuelta con recortes articulados, es un tanto rudimentaria y limitada —"estábamos aprendiendo sobre la marcha", afirma Jaime Carrasco[10]—, sin embargo la cinta fue recibida con entusiasmo en muchas colonias que participaban en el movimiento urbano popular de la época, y ganó una mención en el festival de La Habana de 1983. "Quizá nos la dieron por el atrevimiento de haberla llevado", ironizaba Carrasco. Tras esta experiencia, sus realizadores formaron la compañía Tarumba, que sin desligarse de la universidad, dio continuidad al trabajo gráfico y de animación.

El colectivo realizó entonces su segunda película: *A toda costa*, un mediometraje de veinte minutos de duración sobre la guerrilla en Centroamérica. Estaba muy fresca la experiencia del triunfo Sandinista en Nicaragua, y el Frente Farabundo Martí de El Salvador generaba grandes expectativas entre la izquierda latinoamericana. La cinta era futurista, ya que se ubicaba en 1990, cuando el ejercito norteamericano "amenaza con intervenir militarmente a toda la región centroamericana, con un operativo de rápido despliegue desde una de sus bases en la costa atlántica."[11] Pese a que la animación fue más elaborada, resuelta con micas y ya no con simples recortes, *A toda costa* pasó casi desapercibida. Luego de más de un año de trabajo, la cinta se presentó en La Fábrica, un local de cine alternativo que se abrió en el barrio de Coyoacán en 1985. No tuvo mayor difusión. Jaime Cruz considera que falló el guión: "estaba muy ideologizado, era muy voluntarista y carecía del arraigo popular de *Vámonos recio* y del atractivo de los personajes de *Torbellino*. Su objetivo de politizar era al mismo tiempo su virtud y su defecto".[12]

En 1984, Tarumba amplió su perspectiva haciendo documental y, más que animaciones, pequeños trabajos gráficos de cine para el Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista y para la Unidad de Televisión Educativa de la Secretaría de Educación Pública (UTEC). Para esta última, realizó *Con sangre de tinta*. Lo que al principio debía ser un documental sobre los caricaturistas del periódico *unomásuno* terminó convirtiéndose en una historia en la que se mezclaron ficción, documental y secuencias de dibujo animado, en las que caricaturistas como El Fisgón, Magú, Rocha, Ahumada y Luis Fernando se involucraban en una historia de suspenso con los personajes de sus propios cómics, como *Mike Goodness* y *El Chocorrol*.

También para UTEC, este equipo de cineastas realizó una historia de los nahuas, un programa didáctico sobre los microbios, y otras producciones en las que utilizaron diversas técnicas de animación. Con estos trabajos adquirieron maestría técnica.

> *Entonces nos invitaron a realizar una campaña para Ruta 100 (empresa estatal de transporte público de la ciudad de México), que hicimos ya con animación completa en 35 mm. y que funcionó muy bien, luego hicimos un comercial para un banco y otros trabajos comerciales.*[13]

A principios de los años ochenta, algunos estudiantes del CUEC se interesaron en la animación. Al igual que sus compañeros de la UAM-X, estos cineastas se ubicaban en la izquierda política y cultural. En la primera mitad de la década, Carlos Mendoza y Carlos Cruz realizaron cuatro documentales en los que integraron algunas secuencias de animación: *Chapopote, historia de petróleo, derroche y mugre* (1980), *El Chahuistle* (1980), *Charrotitlán* (1982) y *Los jijos de la crisis* (1985) Se trata de auténticos *cine-collage* que combinan testimonios, tomas documentales, uso paródico de anuncios y secuencias de noticieros televisivos, dramatizaciones, entrevistas y dibujos animados. La Academia Cinematográfica decidió otorgar el Ariel por Cortometraje Documental de 1982 a Mendoza y Cruz por *El Chahuistle*. Congruentes con su postura política, los cineastas rechazaron el premio oficial. Las secuencias animadas de *Los jijos de la crisis* fueron realizadas por Laura Íñigo, una espléndida dibujante que entonces también estudiaba en el CUEC. En 1988, Mendoza inauguró Canal 6 de Julio, compañía dedicada desde entonces a la realización de video documental que ha producido numerosos programas.

En 1986, Íñigo realizó tres cortometrajes de animación: *Un cuento de ciudad*, *Jorobita* y *Animación II*. El primero, basado en *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, es una pesimista fantasía antiurbana: al llegar el invierno, el colibrí Huitzilín deja un bosque paradisíaco para realizar su vuelo migratorio rumbo al sur y, en su camino, se detiene para descansar a los pies de la estatua de Cuauhtémoc, en una muy gris ciudad de México; allí, trata de ayudar a Cuauhtémoc a infundir la sabiduría azteca y la memoria de la Conquista entre "marías", lavacoches, tragafuegos y limosneros, pero fracasa y termina muriendo. Al final, la estatua del héroe mexica es derribada para levantar en su lugar un monumento a un político corrupto, entre anuncios de McDonald's, Pepsi-Cola y otras trasnacionales. En una última vuelta de tuerca, la luna revive al colibrí y el reino natural es restaurado. La historia, en la que la animadora contó con la colaboración de Carlos Mendoza, resultó muy rebuscada, pese al atractivo de los diseños, resueltos con combinaciones de acuarela y crayón, el manejo de color y una animación eficiente. *Jorobita*, sin tintes políticos, es la ilustración de una canción de Francisco Gabilondo Soler *Cri-Crí*, y está resuelta con las misma técnicas de *Un cuento de ciudad*. *Animación II* es una pequeña fábula ecologista. En sus tres realizaciones, la estudiante del CUEC contó con el apoyo del TAAC.

Tlacuilo: rara avis

Abdías Manuel, uno de los más destacados miembros del TAAC, realizó, en colaboración con Rodolfo Segura, las animaciones de *Tlacuilo, el que escribe pintado*, de Enrique Escalona. *Tlacuilo* es, como acertadamente la calificó Juan Arturo Brennan, una *rara avis* de la cinematografía nacional. Es una cinta fuera de serie: al mismo tiempo documental didáctico, informe académico, película de dibujos animados y una obra de divulgación que aspira llegar al gran público. No se puede decir que sea un mediometraje porque dura 56 minutos, pero tampoco es un largometraje porque no rebasa la hora.

Tlacuilo se proponía demostrar que los códices prehispánicos eran escritura, que podía leerse "literalmente", ya que estaban hechos atendiendo a una estructura de signos con significados precisos; tesis que había desarrollado a lo largo de treinta años el doctor Joaquín Galarza; trabajando, primero para el Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, fundado en los años sesenta por la Misión Etnográfica y Arqueológica de Francia para América Latina, y luego para el *Centre Nationale de la Recherche Scientifique-Musée de l'Homme a Paris*.

Escalona, fascinado con las teorías de Galarza, encontró:

> *Que la única vía posible para levantar la estructura narrativa de* Tlacuilo *de una manera rigurosa y respetando hasta sus últimas*

consecuencias toda la carga académica y el peso de tan tremendas abstracciones no era sino utilizando el medio más estrechamente controlado de la cinematografía, que es el cine de animación. Si bien esta especialidad es de gran fatiga y mucho costo, tiene en su favor el gran rigor que se necesita para su desarrollo, ya que es la única técnica cinematográfica que ejerce sobre sí misma el control total, del primero al último fotograma, de todas y cada una de las notas sonoras, donde cada milímetro de la superficie de la pantalla es importante, donde todas las partes de cada segundo son tomadas en cuenta.[14]

Escalona logró cristalizar en *Tlacuilo* algunos de los muchos intereses y las varias aficiones que había demostrado a lo largo de su vida.

Hijo de emigrantes mexicanos, el cineasta nació en Chicago, Illinois, en 1939. Hizo estudios de licenciatura en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Fue jefe de control de producción del diario *El Sol de San Luis* y durante dos años asistente de la dirección del Instituto Potosino de Bellas Artes. Con Gerardo Castro fundó el Teatro Club Tercer Tiempo y participó como actor, escenógrafo y director de obras experimentales. A principios de los años sesenta se inscribió en la Escuela Nacional de Antropología en la ciudad de México, y fue becario, en 1966, del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Desde ese año se dedicó por completo al cine y el video documental. En 1979, como muchos de sus contemporáneos, vio una alternativa a sus inquietudes artísticas en los formatos de 8 milímetros, que las grandes compañías como Kodak y AGFA habían introducido al mercado buscando utilidades en el cine doméstico. En ese año ganó el Premio Luis Buñuel del Primer Concurso de Cine Experimental de Cine Independiente 8 mm con el cortometraje *El padre/Why*. Al año siguiente participó con *Sabrán de mí* en la segunda emisión del concurso, ahora convocado por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela de Economía de la UNAM. Durante el evento, muchos de los participantes, como Eduardo Carrasco Zanini, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II y el propio Escalona pugnaron por utilizar el nuevo formato para desarrollar un cine comprometido políticamente y formaron la Cooperativa de Cine Marginal, misma que durante la primera mitad de la década se dedicó a documentar las luchas del sindicalismo independiente y de los movimientos estudiantiles, campesinos y de colonos urbanos. Escalona abandonó aquel colectivo y se dedicó a escribir guiones para la industria, como *Los novios* (episodio de *Novios y amantes*, Sergio Vejar, 1971).

Con otro exilado del grupo de "los marginales", Carrasco Zanini, codirigió en 1972 dos documentales en Súper 8 mm: *Mojado y Baúl*. Cuatro años después comenzó a trabajar para el Centro de Producción de Cortometraje, para el que dirigió varios documentales, entre los que destacan *Bodegones mexicanos*, *El bosque* y *Bajo el manto de la cobra*.[15]

Antes de emprender *Tlacuilo*, ya tenía alguna experiencia con los dibujos animados. Para su documental *Homenaje a Vietnam* (1975) había animado algunas fotografías y también había recurrido a la técnica para explicar el comportamiento de los maíces llamados super-enanos en una de sus películas de divulgación científica.

A principios de los años ochenta, cuando comenzó el largo peregrinar que culminaría en octubre de 1988 con el estreno de *Tlacuilo*, Escalona ya era un documentalista maduro. En 1983 presentó el proyecto al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), donde el doctor Galarza estaba trabajando con un grupo de investigadores del Seminario de Escritura Indígena. Los académicos lo acogieron y le destinaron un lugar en el coro de la capilla de la Casa Chata —exconvento tlalpense, sede del CIESAS. Ahí escribió el guión literario y el "libro pintado", como él

mismo lo llama, de *Tlacuilo*. La estructura constaba de dos partes: una introducción en la que se explicaba el papel de los tlacuilos en la cultura indígena y la historia del Códice Mendocino, cuya factura fue encargada a los indígenas por Antonio de Mendoza, primer virrey de Nueva España, para que el "emperador Carlos V conociera de primera mano algunos hechos de sus nuevos dominios"[16]; y una segunda, en la que se desmenuzaba y transcribía la primera lámina del mismo códice. Con las escenas dibujadas, el cineasta buscó el patrocinio del Centro de Producción de Cortometraje. El director gene-ral, Jaime Kuri Aiza, y el director general, Aarón Hernández, entusiasmados con la idea, le ayudaron a montar un taller de animación en los Estudios Churubusco, donde, a lo largo de cuatro años, se realizaron los cerca de sesenta mil dibujos que constituyen la película.

Escalona ha revelado que *Tlacuilo* fue posible gracias al generoso espíritu que reinó entre sus colaboradores:

Segura y Abdías [...] por escasa y no frecuente soldada, robando su tiempo y dejando de lado ofertas de trabajo publicitario, realizaron y animaron literalmente miles de dibujos en papel y mica después de que en sesudas y acaloradas reuniones se decidía, en base a su experiencia como profesionales de alto nivel, cómo resolver las ideas puestas por mí en el 'guión ilustrado'. Asistieron a estos maestros, sin ser compensadas más que con algunas invitaciones a comer, las jóvenes Carolina Herrera Zamarrón y Rosa María Torres. Ellas revisaron con cuidado extremo escena por escena preparando el material para ser filmado.[17]

El estreno de *Tlacuilo* se llevó a cabo el 5 de octubre de 1988 en el Latino Plus, quizá la mejor sala de la época; fue presidido por el otorgamiento de un Ariel especial y suscitó los más diversos comentarios. Arturo Arredondo, crítico cinematográfico de *La Jornada*, aunque se mostró entusiasmado por la cinta, escribió:

Su realización es muy buena, los recursos de animación empleados están excelentes, no se podía pedir más. Desafortunadamente se estrenó en un cine como el Latino, donde tiene muy pocas esperanzas de ser entendido, ya que el día de su estreno éramos apenas unas veinte personas las que lo estábamos viendo. Este tipo de filme habría corrido mejor fortuna en una sala pequeña, que se llenara con cinéfilos que puedan entender y que se interesen en este tipo de productos.[18]

La película fue retirada del Latino a la semana del estreno, pero fue reestrenada a los dos meses en el Carrusel del popular barrio de Tacubaya, y, en junio de 1989 se exhibió en el Manacar Plus y el Polanco Plus. El filme recaudó más de 400 millones de pesos, lo que era bastante bueno para una película mexicana y no digamos para un documental.[19]

Se hicieron versiones de *Tlacuilo* en náhuatl, español, inglés y francés; la película tuvo una amplia difusión en Europa y Estados Unidos. En 1989 ganó la Espátula de Oro en el Festival Internacional de Cine Arqueológico de Burdeos. En octubre de 1992, se lanzó al mercado la edición en video. Escalona quedó muy satisfecho con su producto y en alguna ocasión su felicidad por la suerte de la cinta provocó algunas declaraciones un tanto desmedidas: "Mi mayor premio será cuando digan que la película ha sido vista por diez millones de personas en México."[20]

Carlos Carrera: animador excéntrico

En esta década, tan marcada por las animaciones universitarias, comenzó su trabajo Carlos Carrera, entonces estudiante de la Universidad Iberoamericana (UIA). Quién sorprendería al medio de la animación al obtener la Palma de Oro en el Festival de Cannes de

1994 con *El héroe* nació en 1962 en la ciudad de México, y desde muy pequeño le gustó dibujar historias.

> *En mis dibujos de niño* —cuenta Carrera— *siempre había una inquietud narrativa. Cuando empecé a dibujar traté de hacer cuentitos: me interesaba la composición y el color, pero me interesaba más la expresión de los personajes y poco a poco fui enterándome de lo que era la animación; dibujaba mis* flip books *en las orillas de mis cuadernos, y por ahí de los doce años, cuando iba en sexto de primaria, tuve acceso a una cámara de super ocho y entonces hice mis primeros ejercicios.*[21]

Con aquella cámara, Carrera realizó una serie de seis cortometrajes de animación. Los personajes de sus primeras películas fueron los habitantes de "su ciudadcita", pues de niño, su máxima diversión consistía en coleccionar muñequitos de plástico que ubicaba en "una ciudadcita que construí con cuantas cosas llegaban a mis manos: cubos, dados, plastilina..."[22]. Ya adolescente compró su propio equipo y produjo otros nueve cortometrajes. En 1984, ya en su época de estudiante de Ciencias de la Comunicación de la UIA, hizo su primer trabajo en 16 mm: *El hijo pródigo*, un corto de cuatro minutos, donde combinaba actores, dibujos y marionetas.

> El hijo pródigo —describe Carrera— *es un muñeco de látex, un fetito que se aburre de estar dentro del vientre de su madre y sale a pasear. Cuando camina por un parque lo encuentran unas niñas que lo meten en un frasco de formol y lo llevan a su escuela, donde una monja termina por llevarlo al laboratorio de biología.*[23]

En aquel año, Carrera ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica, donde tomó clases con José Luis García Agraz, el guionista de *Los Supersabios*. Emprendió entonces un ambicioso proyecto que le llevaría dos años de labor.

> *Con* Malayerba nunca muerde *quería reflejar lo que es esta ciudad, y para representarlo escogí un personaje oscuro, un peloncito que se enoja con la calle, con los coches que no lo dejan pasar; de una mordida le arranca la oreja a un policía y ahí comienza una historia medio absurda, su-rreal. Era un pretexto para ver a este personaje caminar por las gastadas calles del centro.*[24]

> *No es una película "entendible"* —le confesó Carrera a Alba Lucía Morgan—, *es decir con un principio, un desarrollo y un final. Quise hacer el retrato de las sensaciones de vivir en un ambiente agresivo. Me interesaba hacer la interpretación gráfica de lo que es la violencia cotidiana [...] Malayerba es un monito que va por la ciudad destruyendo las cosas; de repente libera a unos locos y se arma una fiesta; se lo lleva una patrulla y lo ahorcan. Eso es todo... lo demás no son simbolismos, son ocurrencias.*[25]

La técnica al óleo fresco sobre vidrio, que utilizó Carrera en su cinta, se trabaja directamente bajo la cámara y consiste en "escurrir" la pintura cuadro por cuadro sobre los dibujos base. Aunque demanda una metódica planeación, permite una gran sutileza de los movimientos, lo que, como acertadamente afirma Alba Lucía Morgan, "realza la locura" de la historia.

Cuando *Malayerba* obtuvo el primer premio en la categoría de animación del III Festival de Grandes Escuelas de Cine del Mundo, celebrado en Montreal, Canadá, en 1990, el entusiasmado director del CCC, Gustavo Montiel, declaró a la prensa:

> *Le ganó a películas que tienen en su ficha de producción hasta 72 participantes [...] Carlos Carrera hizo su película solo, en un cuartito al fondo del CCC, con una camarita, y sin embargo, tiene una propuesta plástica, una inteligencia y una visión crítica de la realidad que de inmediato impresionó a gente de todo el mundo.*[26]

En 1988, todavía en el CCC, Carrera realizó otros dos trabajos de animación: *Un muy cortometraje* y *Amada*. En la primera volvió a una historia que había realizado cuando experimentaba con el formato super ocho: durante 30 segundos, una graciosa muñequita de plastilina ríe frenéticamente ante la cámara hasta que saca una pistola y se dispara en la sien. A diferencia de *Malayerba*, que le ocupó dos años de trabajo, la filmación de *Un muy cortometraje* sólo le tomó media hora, ya que la hizo sobre su restirador y utilizó tan sólo una lámpara para la iluminación. *Amada* es un corto de dos minutos y medio de duración, trabajado con acrílicos, óleo fresco sobre vidrio y pluma en texturas ocres, en el que una anciana rejuvenece sólo para sufrir una violación, una golpiza y un robo. De todas su películas de animación, *Amada* es la que más le gusta a Carrera, e incluso la prefiere a la multipremiada *El héroe*.

En las animaciones de este cineasta ya no aparecen las explícitas preocupaciones políticas de la generación inmediata anterior. En su mundo no existen alternativas fáciles y su exploración de la violencia y la enajenación es mucho más personal. Carrera se educó como animador observando animaciones checas, soviéticas y canadienses, y sus primeras películas fueron muy intuitivas técnicamente: "ni por asomo había trabajado con hoja de exposición". Las referencias al expresionismo son obvias en sus creaciones —él mismo ha manifestado su fascinación por la pintura del austriaco Oskar Kokoschka. Carrera es quizá uno de los primeros animadores mexicanos que concibe su quehacer como un trabajo artístico y su obra es indicativa del cambio de sensibilidad que sufrió la generación de los ochenta. Con Carrera nace una animación a la que ya ha dejado de preocuparle ser "mexicana", y que simplemente lo es sin necesidad de demostrarlo. Sin embargo, Carrera lamenta que los animadores que lo precedieron se hayan empeñado en querer emular los dibujos animados de la escuela Disney y que no se hayan adscrito a las corrientes de la plástica mexicana.

En 1989, Carrera firmó un contrato con la Fundación Mexicana para la Planificación Familiar (Mexfam) y la compañía japonesa Sakura Motion Picture Co., para realizar tres cortometrajes de educación sexual. Aunque se trataba de material didáctico para exhibirse a grupos pequeños y siempre con la presencia de un asesor, Carrera cuenta que le "dieron libertad para contar los cuentos que quise y para utilizar mis diseños. A mí lo que me interesaba era la emoción de las películas, que fueron en ese sentido muy libres."[27] Cada una de los tres cortos está dedicado a un grupo de edad especifico: el primero, *La paloma azul*, fue pensado para niños; el segundo, *Música para dos*, es para jóvenes; y el último, *Mis mejores deseos*, es para los adultos.

En su trilogía de educación sexual, Carlos Carrera contó con la colaboración del TAAC: en los créditos se reconocen los trabajos de color y fondos de la casa creadora de *Crónicas del Caribe*. Emilio Watanabe y Enrique Martínez Maurice hicieron la animación de *La paloma azul*, en la que también participó Teresa Candela; Germán Favila, quien se encargó de supervisar los fondos y el color de las tres cintas, fue además el coordinador artístico de *Los mejores deseos*.

La paloma azul, terminada en 1989, describe el despertar a la sexualidad de unos jovencitos que juegan en un bosque y sienten curiosidad por sus cuerpos. Él sueña que hace el amor con ella, y su sueño da pretexto para la descripción de los órganos sexuales masculinos y femeninos y sus funciones; se muestra el camino de los felices espermatozoides rumbo al óvulo y el desarrollo del feto hasta el nacimiento del nuevo ser. Cuando el muchacho despierta advierte que ha eyaculado y se

reúne con su amiga que nada desnuda en un lago.

Música para dos dura 13 minutos y fue terminada en 1990. Dedicada a promover el uso del condón y una conducta sexual responsable entre los jóvenes, cuenta los sueños de una chica que imagina posibles parejas: un Adonis playero que intenta abusar de ella, un motociclista contagiado de SIDA por no haber usado condón en una relación anterior, y un hombre que rechaza el uso del condón y la hace imaginarse embarazada y martirizada por varios niños chillones. Finalmente elige a un vecino saxofonista con el que tendrá relaciones protegidas.

Los mejores deseos es la más larga de las tres, dura 15 minutos y se terminó en 1991. Dirigida al público adulto, es la historia de un matrimonio que sueña vivir en una idílica casa de campo, pero despierta en un hacinado departamento entre niños que gritan y pelean. Aparecen los problemas económicos, los prejuicios, las sospechas y los insultos. Cuando el fantasma de la separación se hace presente, ellos se reconcilian y se encierran en su habitación, donde tras usar una píldora anticonceptiva, que aleja el fantasma de hijos no deseados, hacen el amor y retoman sus sueños: vuelven a imaginar la casa en el campo, cuando empieza otra discusión que culmina con una nueva reconciliación.

Estas cintas molestaron mucho a los grupos conservadores de filiación católica, mismos que, encabezados por la organización Provida, presidida entonces por Jorge Serrano Limón, desataron una tenaz campaña en contra de su difusión. "*La paloma azul* escandalizó —recuerda Carrera— porque abordé el tema sexual de una manera muy explícita".[28] Todavía diez años después de haber sido producidos, aquellos cortos provocaban el encono de los tradicionalistas: en 2001, Serrano Limón seguía exigiendo que el gobierno prohibiera su exhibición en las escuelas:

> *Son totalmente degradantes* —afirmaba—. *No es posible que estén corrompiendo a nuestros niños [...] esto no se puede permitir [...] Los padres de familia deben saber qué se está enseñando a sus hijos, porque lo que se hace con este tipo de guías es fomentar el lesbianismo y la homosexualidad, y eso no se puede tolerar.*[29]



Notas

1 Sandoval Bennett, Carlos, *op. cit.*
2 Morgan Franco, Alba Lucia, *op. cit.*
3 Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, "Guillermo Comin: la producción comercial de la animación" en *Estudios Cinematográficos*, Año 5, Núm. 15, febrero-abril, 1999, Centro Universitario de Estudios Universitarios-Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 1999.
4 Entrevista con Emilio Watanabe, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best. Junio de 1996, ciudad de México.
5 Camargo, Angelina, "Premio en Festival Latinoamericano dado a un film mexicano de dibujos animadios", *Excélsior*, 3 de enero de 1983.
6 Las diosas de plata, fueron por *opera prima* y edición; los arieles por *opera prima*, largometraje documental, fotografía y edición. Roberto Rochín volvería a aparecer en el territorio de la animación en los años noventa. En 1995 obtuvo una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para realizar un largometraje de dibujos animados basado en el *Popol Vuh*, y fungió, además, como productor de *Sin sostén* (Antonio Urrutia y René Castillo, 1997) y de *Hasta los huesos* (René Castillo, 2001).
7 Morgan Franco, Alba Lucia, *op. cit.*
8 Ayala Blanco, Jorge, "Cinemiércoles popular: ¿Exhibimos una película", *El Financiero*, 1 de febrero de 1989.
9 Emilio Watanabe, entrevista citada.
10 Entrevista con Jaime Carrasco, realizada por Leopoldo Best, Juan Martínez y Juan Manuel Aurrecoechea, junio de 1996, Ciudad de México.
11 *A toda costa*, Ficha técnica, Expediente B-00165, Centro de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional.
12 Jaime Cruz, entrevista citada.
13 *Idem.*
14 Escalona, Enrique, *Tlacuilo*, Biblioteca del editor, UNAM, México, 1987.
15 Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2000; y Escalona, Enrique, *Tlacuilo*, Biblioteca del Editor, UNAM, México, 1987.
16 Fragmento del guión original de Enrique Escalona, citado en *El Nacional*, 24 de septiembre de 1989.
17 Escalona, Enrique, *op. cit.*
18 Arredondo, Arturo, "Películas", *La Jornada*, 9 de octubre de 1988.
19 *La Jornada*, "Exhiben Tlacuilo en Cuernavaca", 25 de agosto de 1989.
20 Matadamas, María Elena, "'Tlacuilo', una visión del mundo azteca", *El Universal*, 22 de mayo de 1989.
21 Entrevista con Carlos Carrera, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Juan Martínez, junio de 1996, ciudad de México.
22 Cristina Pacheco, "Ganar un Ariel sirve para impedir que una puerta se cierre: Carlos Carrera", Entrevista en tres partes, *La Jornada*, 29 y 30 de junio, y 1 de julio de 1994.
23 Carlos Carrera, entrevista citada.
24 *Idem.*
25 Morgan Franco, Alba Lucia, *op. cit.*
26 *Excélsior*, "Luis Carlos Carrera realizó la película *Malayerba nunca muerde* sin ayuda", México, 20 de diciembre de 1990.
27 Carlos Carrera, entrevista citada.
28 Cristina Pacheco, *op. cit.*
29 Ballinas, Víctor, "Mexfam y Genes promueven prostitución infantil, masturbación y homosexualidad: Serrano Limón", *La Jornada*, Martes 19 de junio de 2001.



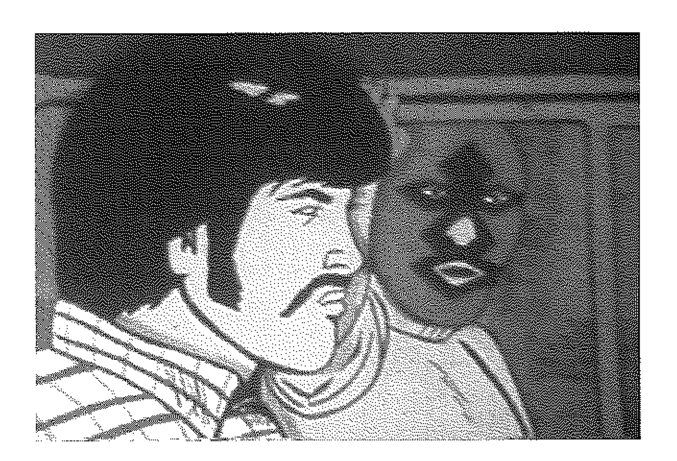
Crónicas del Caribe, Taller de Animación A. C., 1982.



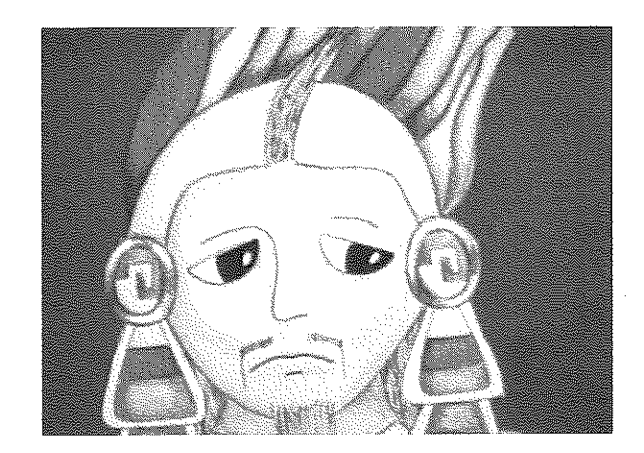
Integrantes del TAAC. En primer plano: Ricardo Zarak y Jesús Espino; en la segunda fila, German Favila y Ricardo Sosa. En la tercera: Ramiro Sandy, Emilio Watanabe, Juan Martínez, Abdías Manuel y Paco López. En la última: Enrique Martínez, Rebeca Trejo y Teresa Candela. *Circa* 1980. Colección Enrique Martínez.



Enrique Martínez en primer plano, Atrás: Paco López, Mark Miller y Jorge Morett. Fotografía tomada en el TAAC. *Circa* 1980. Colección Enrique Martínez.



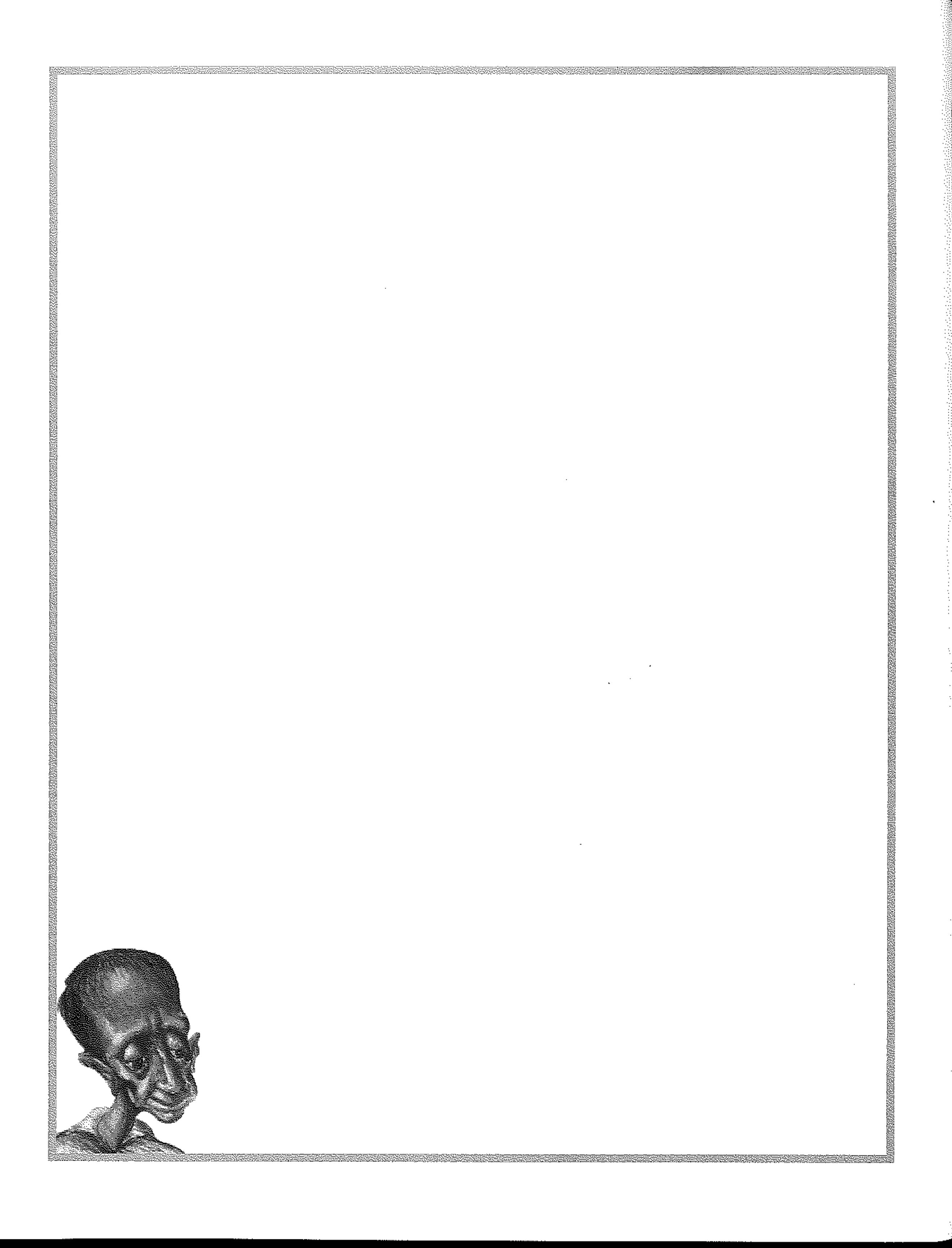
Vámonos recio. UAM-X y Tarumba, 1983.



Un cuento de ciudad. Laura Íñigo, 1986.

Capítulo .007

La apropiación de la técnica (1927-1939). Territorio panamericano (1940-1949). Televisión, publicidad y anticomunismo (1950-1959). El país de la maquila (1960-1969). Tiempo de largometrajes (1970-1979) La contracultura animada (1980-1989). **¿Canto de cisne? (1990-2002).**



Al comenzar la última década del siglo XX, los veteranos de la animación mexicana parecían no tener más perspectiva que la publicidad. Algunos de los más dotados, como Ernesto López, Miguel García y Arnulfo Rivera emigraron a los Estados Unidos; otros se habían retirado, como Carlos Sandoval, o estaban a punto de hacerlo, como Daniel Burgos; algunos más, como Carlos Anaya, Jorge Pérez, Ignacio Rentería, Julio Guerrero y José Luis Tamayo se concretaban a hacer trabajos comerciales y sus proyectos artísticos continuaban posponiéndose. Ángel Cantón encontró mejores perspectivas en el negocio del revelado y el comercio fotográfico, y su hermano César se dedicaba con mucho éxito a los llamados *animatics* –bocetos de anuncios publicitarios trabajados en computadora. La contestataria corriente de izquierda de los ochenta se había topado con muy escasas posibilidades de distribuir sus productos y, luego de la caída del Muro de Berlín, su mensaje parecía agotado y envejecido; sus principales representantes —la gente del TAAC— habían derivado hacia el trabajo de ilustración en territorios que ya tenían poco que ver con el cine. Quien no se dejaba derrotar y seguía insistiendo en realizar una obra creativa y personal era el infatigable Fernando Ruiz.

No por verse obligado a dejar inconcluso su *Ivanhoe*, al que nos hemos referido en el capítulo anterior, Ruiz dejo de acariciar el sueño de las grandes producciones. Al comienzo de la década diseñó una historia de la comunicación y desarrolló la idea de otro largometraje de ficción titulado *El capitán corsario*. Pensaba también en una película sobre Cortés y la Malinche y trataba de convencer a PEMEX de realizar un corto con la historia de la empresa. Finalmente, hacia mediados de los noventa se asoció con Adalberto Gallo, un optimista empresario que contaba con una maestría en negocios de la Universidad de Cambridge, y juntos fundaron Productora Mexicana de Animación S. A. (PROMEXA). Esta compañía se propuso producir simultáneamente largometrajes, series de televisión, programas especiales y comerciales.

Ruiz y Gallo convencieron a la Secretaría de Educación Pública de realizar *Cuautli, historias de un pueblo*, una serie de programas de televisión que, a lo largo de treinta episodios de 24 minutos cada uno, intentaba abarcar el panorama de la historia patria, desde los primeros poblamientos indígenas hasta la Independencia. *Cuautli*, águila en lengua náhuatl, conduciría y enlazaría los diferentes capítulos. Con la mira puesta en un mercado potencial de treinta millones de niños mexicanos y más de 150 mil escuelas primarias y secundarias del país, Ruiz y Gallo iniciaron la más ambiciosa aventura de la animación latinoamericana.

La realización de la serie, con un presupuesto de ocho y medio millones de dólares, demandaba crear toda una industria, y Gallo y Ruiz convencieron al gobierno mexicano de invertir cuatro y medio millones de dólares en ella; PROMEXA se comprometió a conseguir dos millones con inversionistas privados y otros dos más, provenientes de ventas anticipadas en el extranjero.[1] Según explicó Gallo en una entrevista concedida a Dan Bolton de *Animation Magazine*, él y Ruiz estaban respaldados por treinta

años de experiencia, con "un portafolio de más de 480 producciones animadas de toda clase, desde un largometraje de noventa minutos hasta trabajos de tres segundos".[2] Es decir, toda la carrera de Fernando Ruiz.

Para mediados de 1996, un equipo de más de 250 personas trabajaba intensamente en *Cuautli*, ocupando tres plantas de un edificio de la Avenida Insurgentes de la ciudad de México. Los primeros tres episodios debían estar listos para junio de 1998; sin embargo, el proyecto se suspendió cuando apenas se había terminado la animación de tres capítulos, a los que aún faltaba trabajo de posproducción. Sólo el primero, *La señal*, quedo completamente concluido y listo para exhibirse, pero sería hasta junio de 2002 cuando se presentó al público en la primer Retrospectiva de Cine Mexicano de Animación que tuvo lugar en la Cineteca Nacional.

La señal, con un guión de Alberto Robert, recrea la peregrinación mexica de la mítica Aztlán a Tenochtitlan. Aunque la animación y los diseños muestran a un Ruiz ya totalmente maduro y dueño del oficio, el argumento, en el que se mezclan historia y leyenda, es un tanto confuso.

Poco se supo de Ruiz en la segunda mitad de los años noventa, sin embargo, al comienzo del nuevo siglo consiguió que una nueva inyección de capital revitalizara PROMEXA. Por si esto fuera poco, logró establecer un convenio de distribución para sus películas con Disney Productions. Así, a mediados de 2002 se encontraba otra vez trabajando en dos importantes proyectos: *El peregrino y Balam*. El primero sería la puesta en dibujos animados de un mensaje de Juan Pablo II a los niños del mundo, y el segundo un largometraje que recrea el juego de pelota prehispánico a través de los ojos de un niño maya.

A principio de los noventa, Héctor Arellano y Jesús Durán, veteranos con experiencia en estudios como Kinemma, Filmographics y Visiographics, fundaron Nimática, una compañía diseñada fundamentalmente para realizar animación para comerciales y televisión, pero sus promotores también pensaban en otro tipo de proyectos, como una película sobre la cosmogonía precolombina, que tentativamente titularon *Eclipse*.

En 1993, Nimática se asoció con Postproductora Internacional y Friends, S. A. con la idea de promover una serie de televisión con el personaje de Brozo, el iconoclasta payaso alburero creado por el actor Víctor Trujillo. Con la anuencia del exitoso cómico, quien participó en la adaptación del guión y prestó su voz al personaje, se realizó la producción de *Las brocerías de Brozito*. Aparentemente, el corto le gustó al payaso de la televisión, aunque no dio su consentimiento para desarrollar la serie. La cinta, inicialmente pensada para video, se terminó en formato de cine de 35 mm. y compitió por un Ariel en 1993. Alba Lucía Morgan ha señalado que el estilo del acabado, con base en texturas de crayón y un dibujo aparentemente descuidado produce un efecto de *graffitti* muy afortunado.[3]

En 1994, Durán y Arellano trabajaban en el piloto de cinco minutos de *Pepito*, una serie de televisión de 13 a 15 capítulos de televisión pensada para el mercado latino de los Estados Unidos que patrocinó Pepito Company Incorporated y las cadenas de televisión Fox, HBO y Univisión. La historia de "un niño latino que vive en el barrio La Candela, situado en algún lugar de los Estados Unidos" fue inicialmente desarrollada por animadores norteamericanos, pero según Durán y Arellano, su trabajo no era de simple maquila, como en los casos de las series de Hanna-Barbera; aquí "la labor de los dibujantes mexicanos consistió en darle un toque latino"[4]

Mark Miller, quien realizó *Las tripas del grifo* en 1976 y participó en la primera etapa del TAAC, reapareció en 1994, cuando animó la secuencia onírica de treinta segundos que forma parte del trasgresor largometraje *En el paraíso no existe el dolor* (1994) del regiomontano Víctor Saca. En ella, el protagonista recuerda el momento de la infancia en que descubrió su homosexualidad y aparecen unos caballitos de madera en sobreimpresión mientras se escuchan los acordes del brindis de *La Traviata*. Según Alba Lucía Morgan, tras una larga estancia en Canadá donde estudió las nuevas técnicas de animación y los programas computarizados, Miller se estableció en Monterrey con la intención de montar un estudio. Entre los proyectos de este inquieto cineasta quizá el más exótico era retomar la producción de la inconclusa *Una corrida de toros en Sevilla*, que comenzó en los años cuarenta Julián Gamoneda, y a la que hemos hecho referencia en el capítulo correspondiente de esta historia.[5]

Guadalupe Sánchez, pionera del cine contracultural y feminista (*Y si eres mujer*, 1977), había venido trabajando durante más de quince años en animaciones para comerciales, programas de televisión, promocionales de diversas instituciones y proyectos culturales, y en 2001 consiguió un contrato con Argos y Disney Channel Latinoamérica para realizar *Sabes qué...*, una serie de cápsulas didácticas para niños de alrededor de tres minutos cada una, que la cineasta resolvió con divertidas maquetas, títeres, un uso muy creativo de juegos de manos y dedos decorados y enguantados, y en las que además recurrió al uso de *tiliches* domésticos, frutos, verduras, juguetes, papelería popular, etcétera.

Paul Leduc (ciudad de México, 1942) llegó a la animación con una notable trayectoria como cineasta y documentalista. Se inició en la cinematografía en la década de los sesenta con la creación del grupo Nuevo Cine, y para 1995, cuando apostó por la animación digital, contaba en su currículo con cintas como *Reed México Insurgente* (1970), *Etnocidio: notas sobre El Mezquital* (1976), *Frida, naturaleza viva* (1983), *¿Cómo ves?* (1985) y la trilogía formada por *Barroco* (1989), *Latino bar* (1991) y *Dollar mambo* (1993). Su cine era un cine heterodoxo e innovador, de exploraciones formales, casi ausente de diálogos y en el que la música cumplía un papel esencial. Sin embargo, cuando ya contaba con reconocimiento internacional y su filmografía había cosechado numerosos premios, decidió abandonar el medio e incursionar en la animación computarizada.

> *Creo que el cine ya es una cosa que está un poco en extinción, tanto por parte del público como de la tecnología* –declaró en 1995–. *De ahí que me inquietara el meterme a experimentar con nuevas tecnologías [...] no volveré a hacer cine porque se ha vuelto muy aburrido.*[6]

En diciembre de ese año, Leduc presentó el primer video de animación digital hecho en México: *Los animales*, un corto de 28 minutos que recopila veinte canciones infantiles compuestas entre 1850 y 1950; todas con animales como protagonistas e interpretadas por Jaime López, Cecilia Toussaint y Óscar Chávez. La animación en computadora fue obra de un equipo de Vidics S.A., formado por José Antonio Vidaña, Eduardo González, Alejandro López, Emilio Ramos, Juan Pablo García y José García Zavaleta.

La animación no era nueva para Leduc; desde sus tiempos de estudiante en el Institute d'Hautes Études Cinématographiques de Paris, allá por 1963, había acariciado la idea de incursionar en la técnica.

> *Siempre me gustó mucho la animación y siempre la quise hacer. Desde que estudié cine en Francia, con algunos compañeros intenté realizar un trabajo de este tipo dentro de la ciencia ficción [...] nos resultó complicadísimo, porque la labor de animación requiere de una paciencia que yo no tengo.*[7]

Leduc declaró reiteradamente que *Los animales* no era una obra de autor, sino un trabajo colectivo. Distribuido en escuelas por la Secretaría de Educación Pública –que apoyó la producción a través de su Dirección de Culturas Populares– y por medio de la venta

directa de cassettes, el corto fue bien recibido por el público y la critica.

Tres años después, Leduc presentó su segunda animación digital: *La flauta de Bartolo o la invención de la música* (1998). Una sucinta historia de la música contada en 28 minutos desde un punto de vista mexicano. Este punto de vista se consiguió a través del personaje Bartolo, un indígena que conduce la "invención de la música", desde el silencio y la aparición de los primeros instrumentos prehispánicos hasta el mestizaje de los géneros populares en el siglo XIX. Es de alguna manera una rápida historia de México a través de la música, narrada sin diálogos ni textos explicativos –en el más puro estilo Leduc–, que tomó como base del concepto gráfico la *Gatomaquia* de Vicente Rojo y con una banda somora trabajada por David Baksht y Héctor Infanzón. Para esta producción, el realizador contó con el respaldo de Videomúsica, el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE), y VOXEL S. A. –la compañía de Jaime Cruz.

El día de la presentación del video, Leduc reiteró su decisión de abandonar el cine tradicional para siempre: "no quiero hablar de cine, eso ya quedó en el pasado [...] nunca volveré a filmar [...] fue un error en mi vida, yo estaba muy chico y no sabía lo que hacía, ahora sí"[8].

Entre *Los animales y Bartolo*, Leduc desarrolló otro proyecto de animación digital en 3-D, también dedicado a los niños, que lamentablemente quedó inconcluso: *La casita de Cri-Crí* era un video que debía tener media hora de duración; en él presentaría una selección de obras del genio de la canción infantil mexicana, interpretadas por Jaime López, Cecilia Toussaint, Johnny Laboriel y Betsy Pecanins. Esta vez escogió para trabajar con él a la animadora Guadalupe Sánchez, y para la producción a las compañías Macondo Cine Video y Gretel. La que prometía ser la más interesante de las animaciones de Leduc se quedó en el "disco duro", pese a que se terminó la animación de algunas de las canciones seleccionadas, como *El comal y la olla*, *El negrito bailarín* y *Gato de barrio*.

***El héroe* y otras historias**

1994 fue un año de fiesta para la animación mexicana. Cuando nadie lo esperaba, *El héroe*, de Carlos Carrera, obtuvo la Palma de Oro de Cortometraje en el prestigiado Festival de Cannes de ese año.

La "historia de amor que termina antes de comenzar"[9], como la promovió IMCINE; el "ensayo acerca de la inutilidad de las buenas intenciones"[10], como la definió Naief Yehya, cuenta en sólo cinco minutos una historia cruel y rotunda: en un andén del metro, un hombrecillo impide a una jovencita al paso de un tren, provocando con ello la ira de la suicida. Una vez que la policía se lleva al entrometido, quizá acusado de acoso sexual, ella se deja caer a la vía.

La pequeña obra maestra es sintomática del fin del milenio, muestra de las preocupaciones de una generación fatigada por los héroes y las buenas intenciones que ilusionaron a generaciones anteriores. *El héroe* es, en palabras de Ayala Blanco, "una sutil y sonriente denegación desesperanzada de las virtudes humanas y del sentido vital. Una feroz fantasía masoquista. Un extraordinario atisbo amoroso"[11]. El heroísmo es inútil; dejad que las tiernas jovencitas de ojos inmensos se arrojen libremente al paso de los trenes que cruzan los subterráneos de la ciudad invivible, parece ser el mensaje de la corrosiva parábola.

Los cinco minutos de *El héroe* fueron pacientemente trabajados a lo largo de varios años.

> *Fue un ejercicio de clase que presenté en segundo año [de la licenciatura de cine en el CCC]* —declaró Carrera—. *Entonces era un largometraje que deseaba filmar con actores en el metro. Imposible: allí no te dejan tomar ni una foto. La alternativa era recrear el ambiente en los estudios, pero deseché la idea porque me pareció raquítica, así que decidí trabajar con dibujos animados.*[12]

La producción fue pospuesta en varias ocasiones, primero por la realización de *La mujer de Benjamín* (1991), con la que Carrera debutó exitosamente en el cine de ficción de 35 mm. Más tarde se atravesaron la producción de los cortos de educación sexual, patrocinados por Mexfam y Sakura, y el segundo largometraje de ficción *La vida conyugal* (1993).

El tiempo permitió depurar la producción, que, resuelta en los tonos ocres y opresivos que tanto gustan al cineasta, transcurre a través de dos mil ochocientos dibujos trabajados con acrílicos, pasteles y lápiz graso sobre acetato, realizados personalmente por el propio Carrera, aunque, como él mismo reconoce:

> *...me ayudaron varios profesionales de ese género para hacer los dibujos intermedios, pintar las micas por detrás y a hacer el acabado final del volumen. También tuve colaboración con los fondos, pero al final tuve que hacer yo los 2,800 dibujitos de que consta la cinta. Compliqué el proyecto porque decidí hacer dibujos mucho más elaborados. Al principio pensé en hacer trazos mucho más sueltos... más boceto, pero le fui metiendo más y más...*[13]

A la Palma de Oro se sumaron el Coral de Oro al Mejor Cortometraje del Festival Internacional del Nuevo Cine de La Habana, Cuba; el "Pitirre" a la mejor animación del Cinemafest de San Juan, Puerto Rico; y el Ariel al Mejor Cortometraje. Premios todos a un corto que, como afirmó el autor, "costó menos que un comercial de 30 segundos"[14], a una historia simple y redonda trabajada con el obsesivo esmero y el dibujo extraordinariamente expresivo que caracterizan a Carrera; pero también con una técnica muy depurada, conseguida gracias al apoyo que tuvo el cineasta de parte de Visiographics –la compañía de animación de Mario Noviello– y a la participación de gente muy experimentada en el medio, como Julio Guerrero, Héctor Arellano y los exmiembros del TAAC Enrique Martínez y Germán Favila, así como al esmero que pusieron en el trabajo los camarógrafos Jorge y Hugo Mercado, quienes aportaron a la producción una experiencia de alrededor de cuarenta años en la cámara de animación.

Sin embargo, tienen razón críticos como Nelson Carro o Jorge Ayala Blanco al atribuir los méritos del corto exclusivamente a Carlos Carrera. La obra premiada es un trabajo personal y excéntrico. Pese a la participación de los profesionales nacionales que hemos acreditado líneas arriba, no se puede decir que la película forme parte de una tradición ni que abreve en ella. Carrera es un autodidacta e innovador de la animación, y si se quiere encontrar alguna influencia en su obra quizá hay que buscarla en las escuelas checa, polaca o soviética: ciertamente no en México.

Pero las escasas ligas de la obra de Carrera con la tradición no justifican lo que afirmaron algunos críticos, asombrados por el premio en Cannes. Nelson Carro aseguró que la cinta se dio "en un terreno en el que no existe tradición: el cine de animación"[15]. Ayala Blanco aprovechó para hacer un devastador recuento de la historia del género, no exento de calificativos fáciles, imprecisiones y datos apócrifos:

> *La obtención de la Palma de Oro para Cortometraje en Cannes 1994 por el minifilme de Carrera, máximo premio logrado en medio siglo por un realizador mexicano dentro de los festivales cinematográficos de primera línea, entraña por lo menos cinco paradojas. En primer lugar, la paradoja de un premio de animación a un país como México donde nunca ha existido (¿ni existirá?) ninguna tradición de cine de animación y cuyos productos en este campo han sido siempre tan esporádicos como infantilistas y lamentables; baste recordar los promocionales filmados del cancionero Picot con*

los emblemas patrios Chema y Juana (de autor anónimo a fines de los treinta) para exhibirse al aire libre en plazuelas, los revoloteos de una abejita para rendir testimonio de la vida familiar en El vuelo de la alegría *(de autor inidentificable a principios de los cuarenta), el pionerito infradisneyano* El gallo Manolín *(Ernesto Terrazas, 1954), las anárquicas provocaciones minieróticas del superochero Juan Letapí* (¡Ya!, *1974), el fraudulento largometraje terminado a base de cartones inmóviles* Los tres reyes magos (Fernando Ruiz, 1975), *el estimable pero menorcísimo* Los Supersabios *(José Luis García Agraz, 1975), el método de lectura de códices prehispánicos vuelto abusivo tedio didáctico en* Tlacuilo *(Enrique Escalona, 1984), o las evangélicas pildoritas naíves de la cuequense Laura Íñigo...*[16]

Lo cierto es que el premio abrió la discusión sobre la animación y el cortometraje mexicanos y permitió la profusa exhibición de la cinta. Sin duda, contribuyó a que IMCINE, a través de su Dirección de Producción de Cortometraje, apoyara la producción de cerca de quince cortos de animación entre 1994 y 2002. Aunque, ciertamente, la institución comenzó a fomentar el género antes de Cannes, precisamente participando en la producción de *El héroe*. El mismo Carrera explicó que "el premio ha servido para abrir algunas puertas al cortometraje, ha despertado interés. Ahora mis películas de animación se perciben como mejores, pero eso no es cierto, eran igualitas antes y después."[17]

Sin embargo, y a pesar del premio, han transcurrido ocho años sin que Carlos Carrera haya presentado una nueva cinta de animación. Ciertamente ha estado muy activo en el cine de ficción en 35 mm. –en 1994 estrenó *Sin remitente*, en 1998 *Un embrujo* y en 2002 concluyó la exitosa *El crimen del padre Amaro*.

En 1995, Carrera comenzó a trabajar con Ulises Guzmán en la animación *Malapata*, sin embargo, absorbido por la producción de *Un embrujo*, dejó la cinta. En 1996, con la colaboración de su amigo Javier Patrón, realizaba los preparativos de otra animación titulada *El rata*. En noviembre de 2000, Carrera anunció que tendría listo para "marzo o abril de 2001" *El magias*, una corto de cinco minutos generado totalmente en animación computarizada 3D, en el que estaba trabajando con Ruy García y la compañía Imágica. "Esta historia –le contó Carrera a Alberto Castillo, de *Reforma*– es de lo más complicado que se ha hecho en animación en México, y, la verdad, es hasta más complicada que *Toy Story*. Así de ese tamaño está el reto..."[18] En aquella ocasión, Carrera explicó que *El magias* formaba parte de una trilogia animada, en la que cada capítulo estaría resuelto con técnicas distintas. Dos años después del anuncio, ninguno de los cortos de la trilogía estaba terminado. Nada raro en el mundo de la animación, donde la mayoría de las producciones toma varios años.

Nunca logré en imágenes reales lo que me parece he conseguido en las películas de animación –afirma Carrera–. *Me gusta más el proceso de la ficción: es mucho más rico, más vivo: trabajas con gente y hay intercambio de ideas; la animación es un trabajo muy solitario, muy tedioso, muy aburrido y no soy paciente. El cine de acción viva lo prefiero como proceso, pero los resultados me gustan más los de animación.*[19]

Sin duda, *El héroe* es la cinta mexicana más importante de la historia del género. Cuatro años después de producida ya era un clásico de la cinematografía mundial, y como tal formó parte del Programa Especial de Clásicos que se presentó durante el Festival Internacional de Cortometraje de Sao Paulo, Brasil, en 1998.

Malapata, que debía seguir a *El héroe* en la trayectoria de Carlos Carrera, y la que sería su primera incursión en la animación de marionetas en 35 mm, finalmente fue abandonada por el autor. Sin embargo Ulises

Guzmán, un cineasta egresado del CUEC que ya había realizado los documentales *Las insólitas imágenes de Aurora* y *Lluvia ácida*, y las ficciones *Corazón de terciopelo* y *Virgen de medianoche*, continuó con el proyecto y lo concluyó seis años después con la colaboración de Felipe Morales, Luis Téllez, Iván Edeza e Iker Vicente.

La anécdota de *Malapata* se ubica en los tiempos de la colonia, y narra el castigo que sufre un vetusto inquisidor que ha obligado a un chamán indígena a fabricarle una pócima para animar las prótesis de madera que utiliza en lugar de sus piernas amputadas. El guión obtuvo el tercer lugar del Concurso Nacional de Guiones de Cortometraje, convocado por IMCINE en 1995, en que participaron cerca de 400 proyectos.

Inicialmente iban a ser 15 minutos de animación en plastilina –recuerda Guzmán–, *de hecho, en un principio lo estábamos dirigiendo Carlos Carrera y yo, pero los costos excedían lo que IMCINE podía aportar, además, era un año [1995] en que la situación económica estaba igual o peor que ahora, así que se pospuso. Esto costó cinco años de trabajo, básicamente todos los días sin paga. En realidad el primer año se pagó de poquito en poquito, después fuimos apoyados por una beca del FONCA y por el apoyo a producciones del IMCINE que más o menos nos estabilizó...* Malapata *se terminó de producir en enero [de 2001].*[20]

Como la animación, originalmente pensada con esculturas de plastilina y látex, resultaba incosteable, en 1995, Ulises Guzmán tuvo que desechar moldes y maquetas ya construidos, y desarrolló un nuevo concepto visual con base en combinaciones de acuarela y óleo que resultó muy original. Fueron más de treinta mil los dibujos para el corto de 13 minutos de duración, y participaron en la producción 120 personas, ya que el trabajo se hizo con el sistema de *cell animation*, cuadro por cuadro, con siete niveles de micas. De la fotografía se encargaron los veteranos hermanos Hugo y Jorge Mercado.

Los iberoamericanos

En 1996, la Selección Oficial del Festival de Cannes incluyó un nuevo corto de animación mexicano: *4 maneras de tapar un hoyo*, dirigido por Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, con guión de José Castro y producido por José Luis Rueda, con financiamiento de IMCINE y la Universidad Iberoamericana (UIA).

La segunda película de animación mexicana en llegar a Cannes se inició como un ejercicio escolar en el taller que impartían Villalobos y Rendón en la UIA. Ya en plena época de las computadoras, los realizadores se propusieron trabajar con las técnicas tradicionales de tinta sobre papel para descubrir "paso a paso" los retos del proceso. Durante más de cuatro meses de diario trabajo –"a veces tardábamos hasta dos días para lograr un solo segundo"[21]– y con el apoyo de seis dibujantes, los universitarios consiguieron animar los siete minutos de *4 maneras...* Resuelta en líneas negras sobre fondo blanco, la película evitó la lenta y costosa labor de coloreado de las micas.

Según la descripción promocional del corto que distribuyó IMCINE, *4 maneras...* es: "un hoyo, un círculo infinito, un juego, una reflexión..."[22] Un poco a manera de broma, Villalobos y Rendón aclararon: "es un trabajo de animación visto como un juego, una reflexión y –sobre todo– un manual técnico [...] es una especie de cómic surrealista con cuatro episodios cuyo único punto de contacto entre sí es el título y el 'asunto' dibujado: un agujero que de diversas maneras es tapado."[23]

El guionista José Castro explicó a la periodista Sylvia Arceo de *El Heraldo* el asunto de *4 maneras...*: en el primer capítulo o "manera de tapar un hoyo", titulado "Esperando", una gota de agua cae en la cabeza de un hom-

bre que descansa en la posición de *El pensador* de Rodin, y retrata a una persona depri-mida que no sabe como salir de un problema. El segundo segmento, titulado "Llenándolo", habla del amor como solución: una pareja, que se forma a partir de una gota de agua, se vierte por una alcantarilla y hace ebullición hasta que llenar el hueco. "Eliminándolo", es la historia de un enorme boquete que cae en medio de una calle, para consternación de los transeúntes, hasta que un niño lo patea. "Tapándolo", finalmente "atrapa el momento en que una persona ya pensó y sólo tiene que tapar el hoyo."[24]

El tratamiento gráfico, el humor plástico y una excelente banda sonora con música de Zbigniew Paleta, produjeron una animación muy interesante, que por iniciativa de Pablo Baksht, entonces director de cortometrajes de IMCINE, fue inscrita en Cannes, donde fue seleccionada para participar en la competencia oficial.

Villalobos y Rendón han seguido en el medio, apoyados por la compañía María Negra Production, de José Luis Rueda. Después de *4 maneras...*, entre otros trabajos realizaron *Los changuitos*, un corto de minuto y medio, con música de Café Tacvba, patrocinado por Conafe para promover la lectura entre los niños indígenas.

José Ángel García Moreno (1961) estudió la licenciatura en Comunicación en la UIA y ha impartido varios cursos en el Taller de Animación de la universidad. Realizó su primer corto animado, *Abrimos los domingos* (1989), durante su estancia en la Escuela de Cine de Praga (FAMU), donde estudió entre 1987 y 1991. El corto, una reflexión en tres minutos sobre la pena de muerte, musicalizado por Daniel Audrei, está resuelto con base en títeres de papel articulados con alambre y los movimientos se improvisaron bajo la cámara. La cinta tiene un lejano parentesco con la obra de sus compañeros de la UIA, Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, realizadores de *4 maneras...*; renuncia al color y recurre a un dibujo de línea muy fina en negro puro, que demanda muchísimas horas de restirador y una paciencia a toda prueba. El equipo artístico de Kratky Film Prague –la compañía checa que apoyó la producción– evaluó tan favorablemente el trabajo de García Moreno que recomendó su exhibición en todos los circuitos comerciales. Además, *Abrimos los domingos* fue incluido en las selecciones oficiales del Festival Internacional de Escuelas de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia de 1989, y en el Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Escocia de 1990.

A su regreso a México, García Moreno combinó sus actividades como profesor de animación y nuevas tecnologías en la UIA con diversos trabajos (asesor de la Dirección General de Núcleo Radio Mil y director creativo de la agencia de publicidad Terán-Chiat Day). Entre 1994 y 2001, gracias a una beca Fulbright, cursó la maestría en animación en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de California (UCLA). En 1996 ingresó como jefe de animación y multimedia del Canal Once. Sus cortinillas, cortes de estación y carteleras distinguieron a la televisora, y le valieron a García Moreno los premios de la Broadcast Designers Association en 1998 y 1999. En sus trabajos para el canal, el animador exploró una de sus obsesiones plásticas: mezclar lo plano con lo volumétrico, utilizando títeres de dos dimensiones en espacios tridimensionales.[25]

Entre 1996 y 2002, García Moreno ha realizado tres animaciones: *Largo es el camino al cielo* (1998), *Cocktail Molotov* (1999) y *Catrina Posada y la gran piedra* (2001). En todas ha contado con la colaboración de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón.

Las dos primeras, como ha dicho García Moreno, hablan más que de sus sueños de sus pesadillas; son cintas cargadas de melancolía y tragedia. A propósito de *Largo...*, el creador afirmó:

> *...es el resultado de la gran influencia que han ejercido en mí la cultura centroeuropea y en particular Praga, la inaudita Praga-Kafka, Praga-Mozart, Praga-Trinka, Praga-Zeman, Praga-Svankmajer, Praga-Kundera, Praga-Castillo [...] Este cortometraje es un trabajo intimista sobre varias obsesiones monstruosas que anulan el espacio y destruyen el ensueño. La línea conductora de esta animación, más que el color, la animación o las imágenes, está en el ritmo del montaje, el cual yo quería que se convirtiera en el aliento interior del personaje. El diseño del audio contribuyó a expandir la intención de las situaciones, transformando un ambiente monótono e industrial en uno de desesperanza melancólica.*[26]

Largo..., dura 8 minutos y fue apoyado por IMCINE. La fotografía es de Mario Noviello, de Visiographics, y el corto fue resuelto mediante la técnica de aplicar el dibujo sobre papel recortado y pegado en acetato, pintado con crayón, lo que permitió una textura en la que las imágenes vibran todo el tiempo y se desplazan sobre ciclos que no dejan de moverse.

Un mensaje un tanto obvio: "Si bebes y manejas, brinda por tu adiós y para siempre", sirvió a García Moreno para realizar *Cocktail Molotov*, un corto expresionista de sólo tres minutos apoyado por IMCINE y la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, que transmite con eficacia las sensaciones de una pesadilla alcohólica, mediante el manejo de títeres y recortes en espacios tridimensionales que permiten novedosos juegos de iluminación y sombras. Como en otros trabajos de García Moreno, destaca el trabajo musical, en esta ocasión obra de Juan Cristóbal Pérez Grobet e Iraida Noriega. En palabras de su autor, el mensaje cívico vial también es "una breve historia sobre la irresponsabilidad y el poder inherentes a la libertad."[27]

En *Catrina Posada y la gran piedra*, el cineasta dejó a un lado las preocupaciones que había mostrado en su intimista obra anterior. Esta vez se entendió con grandes iconos de la cultura nacional: José Guadalupe Posada y la cosmogonía azteca. Con el guión de esta animación, García Moreno resultó vencedor del concurso del Sistema Nacional para la Producción de Programas de Televisión Cultural, al que convocaron en 1998 el FONCA, Canal 22 y la Fundación Mac Arthur.

En un viejo teatro, la calavera Catrina –a quien presta su voz la actriz Jesusa Rodríguez– explica el significado del Calendario Azteca y la mitología de los cinco soles. En esta cinta de 18 minutos de duración –la más larga de García Moreno–, el creador utilizó técnicas mixtas, dibujos, títeres de plastilina, 3D y pixilación. Buena parte del trabajo fue realizado en el Animation Workshop de la UCLA y en el laboratorio de animación digital de Walter Lantz. Una primera versión de la cinta fue proyectada el 12 de octubre de 1999 por el Canal 22. La versión final, completa y mejorada, participó en el Programa de filmes en competencia del New North American Animation Festival, celebrado en Agosto de 2001 en Los Ángeles, California.

Un gordo vs. una mosca

Las preocupaciones por el inmediato mundo económico llegaron al cine mexicano de animación cuando Jorge Ramírez Suárez, impactado por los "errores de diciembre" y la crisis de 1994 realizó el corto irónicamente titulado *Pronto saldremos del problema*, una más de las producciones apoyadas por IMCINE. "La historia la escribí –declaró Ramírez Suárez– inspirado en la crisis económica que afectó en forma dramática a los mexicanos. En sí, es una metáfora del México moderno, de la miseria y el hambre."[28]

La anécdota de *Pronto saldremos...* es simple y terrible: en el cuartucho de un "cinturón de miseria", un hombre obeso lucha por la sobrevivencia dando una encarnizada batalla contra una mosca a la que pretende comerse. Ramírez se basó en los dibujos de un personaje diseñado por el pintor Mauricio Castillo y eligió una técnica muy compleja de animación

computarizada de tres dimensiones que, como afirmó Ramírez Suárez, era imposible de realizar en México en aquel momento. Sin embargo, en 1995, pudo iniciar el proyecto al recibir 250 mil pesos de IMCINE, con los que elaboró una maqueta de preproducción y consiguió que varias compañías de software de los Estados Unidos se sumaran a la aventura, como Sven Technologies, Kinetix, Lambsoft, 2nd Nature, REO/Infográfica, Digimation, 4Dvision y E-Film. Con el apoyo de los animadores Steve Brinca, Adam Zepeda, Don Waters y Michel Maza, el realizador invirtió casi un año de jornadas diarias de 14 horas en los estudios Liquid Light de Los Ángeles.

El corto estuvo listo en 1998 y se presentó en la XIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara, como "el primer cortometraje latinoamericano animado por computadora, con la misma técnica que utilizó Disney en *Toy Story*."[29] En ese año obtuvo la Diosa de Plata al Mejor Cortometraje y una mención honorífica en el Cinemafest de San Juan, Puerto Rico.

El retorno de los caricaturistas migrantes

Sergio Arau (ciudad de México, 1951), el caricaturista de la legendaria revista *La garrapata* y miembro fundador del extinto grupo de rock *Botellita de jerez*, se había establecido en Los Ángeles, California, donde promovía el Art-Nacó y el *performance* chicano, cuando presentó, en 1998, el corto de animación *El muro*, también apoyado por IMCINE.

El inquieto Arau pasó por el CUEC en su temprana juventud, pero incursionó en el cine hasta 1997 con el falso documental *Un día sin mexicanos*, en el que se preguntaba que sucedería si un día desaparecían todos los latinos de Los Ángeles, parodiando la mecánica de programas televisivos como *Misterios sin resolver*. *El muro* no tiene nada que ver con el Art-Nacó o la identidad mexicana en los Estados Unidos. En su primer cinta de animación, Arau retomó las viejas preocupaciones que había manifestado en revistas como *La garrapata* y *Quecosaedro* con sus caricaturas poéticas y reflexivas. Un hombre de traje a rayas –como cientos que dibujó en los años ochenta en aquellas legendarias publicaciones–, camina por un paisaje desértico hasta topar con un muro al que intenta escalar, derribar y vencer hasta la desesperación. Al final, el protagonista se derrumba quejumbroso, mientras la cámara nos enseña que con sólo bordear el infranqueable obstáculo se encontraría con un personaje femenino que, como él, se lamenta al pie del otro lado del muro.

La historia de Felipe Galindo *Feggo* (Cuernavaca, Morelos, 1957) tiene un sorprendente paralelismo con la de Arau. *Feggo* también estudió cine en CUEC y abandonó el medio para participar, como Arau, en la renovación de la caricatura mexicana de principios de los años ochenta en publicaciones como *unomásuno*, *La Jornada* y *La garrapata*, al lado de El Fisgón, Ahumada, Rocha y, entre otros, el mismo Arau; todos cobijados por veteranos como Rius, Naranjo, Helioflores y Magú. *Feggo* también se estableció en los Estados Unidos –en Nueva York desde 1983– y también le entró a la animación a mediados de la década de los noventa.

Cuando *Feggo* decidió probar suerte en la urbe de hierro y partió con su pareja, la artista plástica Andrea Arroyo, pensaba en una aventura de unos seis meses, pero la suerte, la fascinación que ejerció sobre ellos la gran ciudad y su talento, los hicieron permanecer hasta hoy. *Feggo* es ahora un reconocido ilustrador de Manhattan y entre sus clientes y editores se encuentran empresas como American Express, Bantam Books, *Forbes*, MacMillan/ McGraw Hill, MTV, *The New York Times* y *The Wall Street Journal*. Sin embargo nunca dejó sus ligas con México y ha sido colaborador habitual de la revista *Nexos* y el periódico *La Jornada*.

Feggo incursionó en la animación cuando su amigo, el animador independiente Bill Plympton le heredó el encargo de un productor italiano. "Hice dos historias con un personaje que se llama *Feggo*, de tres minutos cada una; al final de cuentas el proyecto se truncó por falta de presupuesto, pero el gusanito ya estaba ahí."[30]

Una vez descubiertas las enormes posibilidades de sus personajes en el universo animado, *Feggo* presentó el proyecto de una serie de pequeñas cápsulas de humor poético, agrupadas por el título *Feggorama* en *Liquid Television* de MTV, proyecto que fue aceptado inmediatamente por la emisora. Como en su obra de ilustración y en sus caricaturas, *Feggo* optó por la simpleza y un aparente primitivismo, escogiendo, según cuenta él mismo:

> *El camino más rudimentario [...] el de las primeras animaciones de Winsor McCay: dibujo tras dibujo, y cada dibujo hecho a mano. No usé, entonces, celdillas ni nada de eso. Lo más primitivo le da a la animación una personalidad distinta.*[31]

Además, decidió que él no necesitaba las 24 imágenes por segundo que indican los cánones y resolvió sus animaciones con seis dibujos por cada segundo en pantalla. El regreso a las técnicas y procedimientos de la primera década del siglo XX, en la época del auge de la computadora, no sólo se fundamentaba en la idea de que "el punto clave no es la tecnología sino la imaginación" –de la que *Feggo* es un convencido– sino que se adaptaba a su estilo lineal, a su austera paleta y a su peculiar humor.

Un calvo que toma las volutas de humo de un cigarrillo para confeccionarse un bisoñé, las notas musicales que se fugan como moscas de una partitura cuando el director de orquesta golpea el atril con su batuta, un bañista que toma el sol en una apacible playa mientras ve cómo una ola arrastra sus piernas mar adentro, un cartero que es balaceado por la espalda por un pequeño perro del que ha hecho escarnio al leer el letrero "Cuidado con el perro", son algunas de las historias que forman parte de la serie *Feggorama* que trasmitió MTV en 1992.

Tras esta experiencia, *Feggo* llevó a la animación su proyecto plástico "Manhatitlán", una serie de 24 ilustraciones, en las que explora la yuxtaposición de las culturas mexicana y norteamericana en las calles de Nueva York. El resultado fue *Crónicas de Manhatitlán* o *The Manhatitlan Chronicles* (1999), un corto de siete minutos realizado en 16 mm. integrado por cinco pequeñas viñetas: un paseo en trajinera xochimilca por el río Hudson; el acto de los voladores de Papantla ejecutado en la punta del *Empire State Bulding*; la trasformación de la Estatua de la Libertad en una inmensa Virgen de Guadalupe merced a las artes de un danzante indígena; un videojuego inspirado en la Batalla de Puebla, y los cuadros de Diego Rivera y Frida Kahlo que se exhiben en el Museo de Arte Moderno como inspiración para los peinados de unos punks latinos.

Tiempo de niños

Con una filmografía de trece cortos, Dominique Jonard Giraud (L'Arbresles, Francia, 1956), avecindado en México desde 1977, además de ser el cineasta más prolífico de la animación mexicana, ha formado por sí mismo toda una corriente del género: sus cintas narran historias concebidas, contadas y dibujadas por niños; se trata de películas realizadas en talleres que imparte en comunidades indígenas –en la mayoría de los casos–, pero también en correccionales y escuelas urbanas.

Tras una estancia de un año en la Escuela de Bellas Artes de Lyon, éste émulo de Paul Gauguin emigró a nuestro país fascinado por las culturas indígenas y sus tradiciones plásticas. Al principio, como muchos jóvenes aventureros, vivía de casi cualquier manera: vendía dibujos y reproducciones de sitios arqueológicos entre turistas, mientras realizaba audiovisuales en los que combinó sus pinturas, fotografías, música y poesía. En 1982 consiguió empleo fijo como profesor de pintura de la Casa de la Cultura de Campeche. Al llegar a la ciudad amurallada se encontró con que

sus alumnos eran niños y, "como no tenía idea de que hacer con ellos", se le ocurrió organizarlos para contar historias con base en secuencias de trasparencias, con sus propios dibujos y con sus propias voces, que ellos terminaron llamando "películas".[32] Con esta metodología, Jonard produjo ocho audiovisuales en tres años.

En 1984, el joven francés dejó Campeche y se fue a vivir a Morelia. "Llegué en el mismo año que llegó la televisión al estado" –en ese entonces se inauguró el Sistema Michoacano de Televisión y el canal local inició trasmisiones. Ahí encontró Jonard empleo como diseñador, ilustrador y pintor. Sin descuidar estas tareas y sin pago extra, pero aprovechando las ventajas del video –"que simplificaba mucho el trabajo en comparación con el sistema de foto fija que había usado en Campeche"– fomentó sus talleres infantiles con el Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) de Morelia, y a lo largo de cuatro años desarrolló 24 cortos. Con éstos integró el programa *Hecho por niños*, que trasmitió el canal local a lo largo de trece emisiones.

En 1988 decidió que necesitaba formación académica, y con trescientos dólares y un permiso del Sistema Michoacano de Televisión, marchó a San Francisco, California, para tomar un curso de animación de seis semanas en el California College of Art and Craft. Durante su estancia en los Estados Unidos produjo el corto *Evolución*. A su regreso a Morelia aceptó un ofrecimiento del Palacio de Huitzimengari, "La casa de los purépechas", para un taller. El trabajo con los niños de la comunidad y el contacto con los profesores indígenas lo animaron a presentar un proyecto al Instituto Nacional Indigenista (INI) para realizar la animación de tres historias, ya no en video sino en cine de 16 mm. Gracias al apoyo del fotógrafo y documentalista Alfonso Muñoz, que entonces dirigía el trabajo audiovisual del INI, Jonard pudo realizar los tres cortos: *El carero de don Chi*, *Itziguari* y *Tembucha xepiti* (El novio flojo), todos terminados en 1990. Aunque la realización contó con muy pocos recursos económicos y técnicos, las tres cintas muestran la agilidad plástica y narrativa de Jonard para plasmar la mirada infantil indígena. Según cuenta el cineasta, encontró en esos niños la "visión pura de la realidad"[33] que había buscado como pintor.

Sin duda, en trabajos posteriores como *¡Aguas con el Botas!* (1994), *Santo golpe* (1997) o *Un brinco pa' allá* (2001), Jonard ha contado con mayores recursos técnicos y económicos, con más apoyos de producción y postproducción, y con mayor experiencia; pero en mi opinión, su cinta más redonda sigue siendo *Itziguari*. Este corto, producto de un taller en el que participaron siete niños de entre seis y doce años de Ihuatzio, Michoacán, cuenta una bella leyenda con gran eficacia na-rrativa. Itziguari es para la cosmovisión purépecha lo que Prometeo para la mitología griega. Mientras el héroe griego arrebata el secreto del fuego a sus dioses para revelarlo a los hombres, la heroína purépecha arranca a los suyos el secreto del agua para salvar a su comunidad de la sequía y la sed. Por ello es condenada a penar por toda la eternidad al pie de la cascada que alimenta las tierras de su pueblo. En el ruido del agua que cae, según la leyenda, está la risa de Itziguari. Este trágico personaje fue dibujado por los niños de Ihuatzio como se retratarían a sí mismos, con gracia y humor, sin atributos mitológicos, de manera que Itziguari podría ser cualquier niña de la comunidad, lo que resulta particularmente conmovedor.

El carero de don Chi, realizado con otro grupo de niños de entre siete y nueve años de edad, también de Ihuatzio, cuenta la historia humorística de los castigos que recibe don Chi, un pescador que vende caro a la gente de su pueblo. En *Tembucha Xepiti*, Dominique Jonard experimenta creativamente con la plástica tradicional indígena al utilizar bordados, tallas en madera y batiks elaborados por artesanos de la región lacustre, para narrar las aventuras que pasa un "novio flojo" con su suegro y su prometida.

Entre 1992 y 1993, con el apoyo de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, el animador francés realizó *Selva dentro*, un corto de 10 minutos de duración en el que experimentó con técnicas como la pixilación, el rotoscopio, la participación de actores y la combinación de dibujo y recorte. *Selva dentro* es una fábula ecologista que narra la triste historia de un orangután que, encerrado en la jaula de un zoológico, padece las burlas de los niños y sueña con su antigua vida en la selva.

En 1994, Jonard volvió a la mecánica de las producciones sustentadas en talleres infantiles, y otra vez con el apoyo del INI, pero ahora también con patrocinios de IMCINE y el programa Tiempo de Niños de Conaculta, realizó *¡Aguas con el Botas!* Esta vez el taller se efectúo con niños de la playa de Maruata, una reserva de tortugas situada en la costa michoacana. La cinta cuenta la aventuras de Canul, un niño pescador que sale por la noche a buscar iguanas y huevos de tortuga y enfrenta al ladrón del pueblo y a los amenazantes militares que custodian el lugar. Con esta cinta, Jonard obtuvo su primer triunfo internacional al ganar el Premio Pitirre por Mejor Cortometraje del Cinemafest de San Juan, Puerto Rico, en 1995. El cineasta ha dicho que con ella se graduó como animador: "fue mi tesis", afirma.[34]

En el mismo año, el cineasta incursionó por primera vez en el formato de 35 milímetros con *Rarámuri, pie ligero*, realizada con niños de la comunidad Mesa de la Yerbabuena de la sierra Tarahumara de Chihuahua. El corto se estreno en 1995 en el Festival de Annecy, Francia, "la capital mundial de la animación."

En 1996, con apoyos de IMCINE, Alas y Raíces de los Niños y los Estudios Churubusco-Azteca, Jonard se trasladó a Chiapas, donde estalló la rebelión zapatista, para realizar *¡Santo golpe!*. En esta producción participaron Mario Noviello en la fotografía, Rodolfo Montenegro en la edición, y Eduardo Solís haciendo la música y el sonido. Los tres colaborarían en todas las películas subsecuentes de Jonard.

En el mismo año en que trabajó con los niños indígenas de Zinacantán, Jonard realizó otro taller en el Albergue Tutelar de Morelia. El resultado de cinco semanas de trabajo con treinta niños internos fue *Desde adentro*; según el autor "un producto de niños para adultos", ya que se entiende con las duras historias de niños de la calle. Esta vez el mundo infantil de Jonard se contaminó con alcohol, "mota" y "chemo".

> *Trabajé con niños que de 10 a 12 años que difícilmente podían hacer una figura [...] algunos se iban a un rincón y de ahí no los sacaba, pero logramos involucrarlos poco a poco. Unos trabajaron mucho haciendo fondos o personajes, otros proponiendo ideas. Muchas veces los que se quedaban en el rincón, de repente decían algo que daba la vuelta al guión. Así me pasó con el que hizo la iglesia, un campesino que sembraba* mota *–por eso lo tenían ahí– y algo tenía en el cerebro por su consumo. Asistió a una función de títeres que le dio una visión católica del mundo y se quedo impresionado, por eso pintó la iglesia medio chueca, con cruces por todos lados. Me explicó que esa era la iglesia donde va la madre de* Chemina *para pedir que su hijo ya no sea drogadicto.*[35]

En *La Degenésis* (1998), Jonard volvió a experimentar con la plástica y la narrativa de la artesanía popular, como había hecho ocho años antes en *Tembucha Xepiti*. Esta vez, tomó como base la tradición ceramista de Ocumicho, Michoacán, para contar la historia de un "génesis poco común", en la que participan Adán, Eva, Dios y, por supuesto, el clásico diablo del lugar.

En *Un brinco pá allá* (2000), su último cortometraje, Jonard se entiende con el problema de los compatriotas que buscan el "sueño americano". Se trata de una produc-

ción binacional, en la que participaron IMCINE, Alas y Raíces de los Niños, Background Production y Movim. Los talleres infantiles se realizaron en Tijuana y San Diego.

> *Ese fue un paquetote* –comentó Jonard– *porque fueron seis escuelas, tres del lado de México y tres del de Estados Unidos. Pero una de Estados Unidos no era precisamente una escuela sino una correccional [...] Nos dieron una sección, no de los más chicos, como yo hubiera querido, pero eran puros latinos [...] unos chavos que agarraron cruzándose la frontera...* [36]

Las muchas aportaciones de este artista a la animación mexicana no se limitan a su amplia filmografía: además ha dictado numerosos cursos, dirigido infinidad de talleres y colaborado con Visiographics y otros cineastas, ya sea como asesor o participando en la animación, edición o fotografía de muy diversas cintas, tales como *Realidad virtual* (Carmen Islas, 1995), *Una de cal* (Enrique Pinzón, 1996) y *El cerdo* (Santiago Espejel, 1995). En 1995, Dominique Jonard, Ulises Guzmán, Luis Téllez y Alejandra Ávila realizaron *Mis sentidos en tu espera*, un pequeño corto hecho ex profeso para participar en el Festival de Cine Erótico.

Con una técnica muy parecida a la que utiliza Jonard, la Asociación de Cine para Niños y Niñas La Matatena imparte desde 1998 talleres infantiles de animación. La Matatena forma parte del CIFEJ (Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse, organización no gubernamental con más de 150 miembros en los cinco continentes) y organiza desde 1995 el Festival Internacional de Cine para Niños (y no tan niños). Su consejo directivo está integrado por Liset Cotera, su directora, Mario Aguiñaga, Jaime Souza, Marina Stavenhagen y el biólogo Iván Trujillo.

La Matatena ha traído a México a los animadores Jorge Valdés, de Cuba, y a Teresita Cherry y Claudia Ruíz del Taller El Pibe, de Santa Fe, Argentina, para impartir sus talleres. Los niños participantes han trabajado animaciones con plastilina y, hasta ahora han producido ya ocho cintas de aproximadamente dos minutos cada una: *Fútbol primitivo*, en 2000; *¿Era una estrella?*, *Carne asada*, *Todo para nada*, *Otra historia de perros y gatos*, *Una historia de piratas y caníbales*, en 2001; y *Amistad polar* y *Viaje al planeta Vulcano*, en 2002.

Fútbol primitivo, producto de uno de los talleres dirigidos por el cubano Jorge Valdés, fue realizada por 17 niños de entre 10 y 15 años, y plantea humorísticamente que el balompié fue anterior a la civilización. Ganó el premio a la Animación más Creativa en el Kids for Kids Festival, realizado en Tesalónica, Grecia, en marzo de 2001.[37]

La escuela de Guadalajara

Recientemente se ha desarrollado en Guadalajara una importante corriente de la animación mexicana. De ahí provienen tres de las animaciones mexicanas más premiadas de los últimos años: *Sin sostén* (Antonio Urrutia y René Castillo, 1998), *El octavo día* (Rita Basulto y Juan José Medina, 2000) y *Hasta los huesos* (René Castillo, 2001).

Desde comienzos de los años noventa se empezaron a organizar cursos y talleres de dibujos animados en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) y en las escuelas de Artes Plásticas y de Cine y Video de la Universidad de Guadalajara. En estas instituciones educativas se formó una primera y muy profesional generación de animadores jaliscienses.

Cerraduras, un corto de tres minutos de Cecilia Navarro producido por la Universidad de Guadalajara en 1990, es la más antigua de las animaciones jaliscienses que hemos podido documentar, aunque desde 1987, Rigoberto Mora (Guadalajara, 1965) realizaba animaciones en plastilina para promocionar la Feria del Libro de Guadalajara en la televisión local y, en realidad, las técnicas de animación se

empezaron a practicar de manera profesional en aquella ciudad por lo menos desde 1985, cuando el propio Mora y Guillermo del Toro (Guadalajara, 1964) fundaron Necropia –una compañía especializada en efectos especiales y maquillaje para televisión, comerciales y cine. En aquella época, Mora realizó comerciales animados en plastilina para las plumas Wearever, la sopas Instant Ramen y las hamburguesas Ronnie's.

La Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara –que en marzo de 2002 celebró su emisión número diecisiete– ha sido uno de los foros nacionales más importantes para el cine de animación y sin duda ha contribuido al auge que vive esta modalidad cinematográfica en el occidente mexicano. Pero la animación jalisciense también fue producto del desinhibido ambiente cultural que impregnó los pasillos y salones del ITESO y la Universidad de Guadalajara desde principios de la década de los ochenta –y de alguna manera las plazas, calles, bares, cantinas, librerías, cafés y, en general, los circuitos estudiantiles, juveniles y culturales de la capital de Jalisco. En ese ambiente surgió el grupo de caricaturistas, ilustradores y humoristas que se expresaba en revistas como *Galimatías* y *La mamá del Abulón*, y en el que participaban José Ignacio Solórzano (Jis), José Trinidad Camacho (Trino) y Manuel Falcón.

En 1995, Jis y Trino incursionaron en el mundo de la animación al realizar, en colaboración con Rigoberto Mora, Claudia Lozano y Skip Battagua, *Ángeles del fin del milénium*, un corto de dos minutos con diseños de los creadores del Santos, en el que un hombre fotografía a un ángel y termina arrollado por un camión de basura. Al año siguiente, Trino realizó una serie de animaciones humorísticas en el contexto de los Juegos Olímpicos de Atlanta, mismas que fueron patrocinadas por Bancomer y trasmitidas por el Canal 13 al final del programa *Los protagonistas*.

Sin duda, Rigoberto Mora ha sido uno de los personajes claves de la animación jalisciense: ha impartido cursos de la técnica en la Universidad de Guadalajara y el ITESO; ha asesorado producciones importantes, como *Sin sostén*, *El octavo día* y *Hasta los huesos*; ha realizado comerciales y promocionales y cuenta además con una sólida obra propia, que se caracteriza por la mínima duración y la negra ironía. Tras participar en la cinta colectiva *Ángeles del fin del milénium*, realizó *La gran obra* (1996), una minianimación de poco más de un minuto, en la que un alquimista hambriento que ha descubierto la piedra filosofal crea un suculento pavo y paraliza a un molesto lobo aullador. En *¿Gustas?* (1997), Mora se entendió en tan sólo 38 segundos con las consecuencias de las drogas. En *Cómo preparar un sándwich* (1997), la más larga de sus cintas de animación –dos minutos y fracción–, Mora desarrolló con esculturas de plastilina una idea original de Guillermo del Toro para contarnos cómo es que un presentador de recetas termina siendo el principal ingrediente del platillo. Finalmente, en su última cinta, *Polifemo* (2000), recreó el Canto II del poema *Altazor* de Vicente Huidobro, en el que el cíclope vislumbra la llegada de Odiseo y presiente su trágico desenlace. Este cineasta también se ha dedicado al cortometraje de acción viva: en 2001, con el guión de *Encrucijada*, fue el único cineasta "de provincia"[38] en ganar uno de los once apoyos que otorga anualmente IMCINE para la realización de cortometrajes. La cinta se presentó en la XVII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara en marzo de 2002.

El octavo día (2000), de Juan José Medina y Rita Basulto, es otra de animaciones tapatías en la que participaron como productores Rigoberto Mora y Guillermo del Toro. Sus autores, ambos egresados de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara y colaboradores del departamento de televisión y video de la institución, tardaron más de dos años y medio en realizar el corto de 15 minutos. Se trata de una animación de figuras de látex que indaga en la estética de la legendaria revista de historietas *Heavy Metal*

para narrar las vicisitudes de un obeso y fatigado creador, que refugiado en un oscuro calabozo, insiste en jugar al doctor Frankestein hasta que sus criaturas se rebelan y sufre las consecuencias de su obsesión. La cinta se llevó el Coral a la Mejor Animación del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, sin que realizadores supieran siquiera que su corto participaba en la competencia. Entrevistado en la ocasión, Medina aprovechó para anunciar que ya estaba trabajando, también con Basulto, en la producción de *Eclosión*: "durará menos de dos minutos. Tiene una narrativa muy experimental y, más que una historia, es una metáfora sobre el nacimiento de un hombre nuevo".[39] La pareja de cineastas esperaba terminarlo en 2003.

En 1998, *Sin sostén*, de Antonio Urrutia y René Castillo, fue la tercera animación mexicana de la década en participar en la competencia oficial del Festival de Cannes. La animación en plastilina cuenta en cuatro minutos la historia del habitante de una ciudad empobrecida que decide suicidarse arrojándose al vacío. Mientras cae, siente que los personajes de los anuncios espectaculares cobran vida para salvarlo, pero cuando descansa entre los senos de una enorme modelo que anuncia sostenes, despierta en la realidad de la morgue. Imposible no recordar a Anita Ekberg escapando de un anuncio de leche en *Las tentaciones del Dr. Antonio*, el episodio de Federico Fellini incluido en *Boccaccio 70*.

Auque *Sin sostén* no obtuvo la Palma de Oro, la participación en Cannes dejo felices a sus realizadores, que en ese año obtuvieron una nutrida cosecha de importantes premios en otros festivales internacionales, como la XIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara; el Primer Festival Internacional del Cortometraje "Expresión en Corto" de San Miguel Allende, Guanajuato; el Seattle International Festival de Washington, Estados Unidos; el Festival de Huelva, España; el Sao Paulo International Short Film Festival y el San Juan Cinemafest de Puerto Rico. En 1999, el corto ganó el Ariel al mejor cortometraje de Animación. Gracias a su éxito internacional, *Sin sostén* fue adquirida por Celulloid Dreams para su distribución en Estados Unidos y Europa.[40]

Antonio Urrutia Martínez es originario de Guadalajara. Nació en 1961 en el seno de una familia de empresarios tequileros y, aunque estudió y terminó la carrera de ingeniero industrial en el ITESO, desde muy joven se dedicó al cine y la televisión. Tomó diplomados de televisión y video en la Universidad de Guadalajara y cursos de cine en la Universidad de Nueva York. Para el momento de participar en *Sin sostén*, Urrutia había realizado más de 45 comerciales, videos musicales y una decena de programas especiales de televisión; en su filmografía personal contaba con los cortos de ficción *La aventura*, un video de 1991; *Amor por menos*, una cinta de 16 mm, de 1994; y *De tripas corazón*, el corto de 35 mm, con el que consiguió la nominación al Oscar de 1997.

René Castillo Rivera, el otro director de *Sin sostén*, también es egresado del ITESO (aunque nació en el Distrito Federal en 1969, emigró a Guadalajara a los diecinueve años de edad). En 1992 se inició en la animación de manera autodidacta con tres pequeños cortos en video: *Guitarrofosis*, *El salvavidas* y *Monarca*. Ya con estas experiencias, tomó cursos técnicos con Vivian Barry, Jaime Luvin, Adolfo Suárez y Rigoberto Mora en la Universidad de Guadalajara. Con su cuarto corto de animación en video, *Ojo por ojo* (1995), Castillo obtuvo el tercer lugar en la Cuarta Bienal de Video en México. Su primera cinta en 35 mm fue precisamente *Sin sostén*. En aquel año de triunfos para *Sin sostén*, René Castillo comenzó la producción de *Hasta los huesos*, su segundo proyecto de animación en plastilina, técnica que ha fascinado al cineasta desde la infancia. "Me gusta mucho el material –declaró Castillo–, es muy noble, me fascina tener un actor a disposición de mis dedos."[41]

El corto incursiona en la tradición de las calaveras mexicanas y recrea la visión

jocosa de la muerte. Cuenta la historia de un hombre que desciende a una especie de Mictlán bohemio[42], donde departe con la Calavera Catrina de Posada y descubre que, después de todo, morir no es tan malo. La idea nació cuando Castillo vivió en Mixquic, el pueblo náhuatl del Distrito Federal, donde el animador "quedó enamorado del ritual de la noche de muertos", y se le ocurrió la idea de que bajo las tumbas, todos "podían estar echando relajo."[43]

La producción de la relajienta alegoría fúnebre de René Castillo duró más de tres años. Tan sólo la filmación ocupó año y medio. Y es que son más de 15 mil los movimientos que componen la cinta de once minutos en la que participan más de setenta personajes de plastilina, cera y alambre. A veces un solo movimiento tomaba hasta cuatro y cinco días al equipo de producción, en el que colaboraron Luis Téllez, Cecilia Lagos y Alejandra Guevara, entre otras personas. La música es de Café Tacvba, la interpreta Eugenia León, y la voz del protagonista es del actor Bruno Bichir. El director quedó muy satisfecho de la colaboración de Téllez en el trabajo de animación:

> *...fue increíble porque los personajes que hacía Luis son personajes que yo no hubiera hecho, la manera en que los animó yo no la hubiera hecho igual. Y esto enriquece la historia. Es como otro actor que llega, participa y hace crecer el proyecto. Para mí lo más valioso de este proyecto fue aprender de Luis y que Luis aprendiera de mí. Al final, la película tomó un rumbo que no hubiera tomado si la hubiera hecho yo solo.*

Hasta los huesos es quizá el cortometraje más caro de la historia de la animación mexicana. El proyecto comenzó con un presupuesto de un millón 400 mil pesos, pero en el transcurso de la realización, los productores tuvieron que conseguir otro millón 800 mil pesos para poder finalizarla. Castillo recuerda que para obtener recursos, tuvo que dar cursos de animación "a diestra y siniestra"; los que también sirvieron para reclutar colaboradores. Como en producciones anteriores, la realización de *Hasta los huesos* sirvió de escuela para futuros animadores.

Aunque la película no participó en la Selección oficial de Cannes –como *El héroe*, *4 maneras de tapar un hoyo* y *Sin sostén*–, se presentó en la ciudad francesa en el marco del Festival de mayo de 2001, dentro de "La noche de cortos", organizada por la Semana de la Crítica y el Canal Plus de Francia. Entre esa fecha y agosto de 2002, cuando se escribió este texto, ha obtenido cerca de cuarenta premios en diferentes festivales internacionales. Tras triunfar en Annecy en junio de 2001, Castillo declaró:

> *Estamos que no nos la acabamos. Annecy es el festival de animación más importante del mundo y nos ganamos tres premios, lo que es poco común. El que más me sorprendió fue el otorgado por un jurado de niños, ya que ese mismo día me habían preguntado si mi corto era para niños y yo había dicho que no. Después me voy enterando que de más de 45 películas del mundo, los niños nos eligieron porque les gustó el trabajo con plastilina y sobre todo porque entendieron el mensaje.*[44]

Al final de la proyección en Annecy, Peter Lord, fundador de Aardman Animation, la casa inglesa productora de *Wallace y Gromit* y *Pollitos en fuga*, se acercó a Castillo y le dijo que *Hasta los huesos* era la cinta que más le había gustado de las que se proyectaron en el Festival, y lo invitó a proyectarla en sus estudios.[45] Se abrió entonces la posibilidad de que René Castillo dirigiera un largometraje en el extranjero. También se informó que existía una compañía francesa interesada en sus servicios y el propio realizador aclaró: "Rechacé dos ofertas de productores franceses que me daban dinero para filmar una película, pero no tiene caso que yo

me vaya a trabajar a otro país. Si vamos a hacer una película grande tiene que ser en México."[46]

Lo cierto es que Castillo comenzó a pensar en un largometraje. Sin dar más pormenores del proyecto, en agosto de 2001 reveló que ya estaba trabajando en los bocetos de una producción de largo aliento[47] ¿Será ésta la siguiente sorpresa de la animación mexicana?

Coda

Uno de los fenómenos más significativos de la animación del último periodo ha sido su crecimiento geométrico. El fenómeno se ha vuelto inabarcable, y es que en los últimos doce años se ha producido la mitad de las 135 realizaciones que hemos registrado en 67 años, entre 1935 y 2002.

Ciertamente el video y los procesos digitales han facilitado la producción, y el aprendizaje es más accesible en un medio que había sido extraordinariamente costoso en los tiempos del cine puro. Hoy, con una cámara de video y una computadora personal, prácticamente cualquiera puede experimentar con la técnica, e incluso realizar sus propios cortos. Así, de las 66 cintas realizadas entre 1990 y 2002, 27 han sido terminadas en formato de video y 38 en formato de cine. Síntoma del auge que vive el género es que, en noviembre del año 2000, Tatiana Rodríguez, directora de programación de Nickelodeon, informó que México era uno de los países que más propuestas enviaba al programa de convocatorias de la cadena televisiva para apoyar animaciones latinoamericanas.[48]

Además de las producciones antes citadas, la lista de cortos producidos en los últimos diez años incluye: *¡Ah pinche zombie cachetón!* (Nikoleta Beltrán, Samuel Chenillo y Renato Ornelas, 1997); *American Express* (Paco Guzmán); *Antes de comer* (Axel Herreman, 1998); *Atrofia* (Ricardo Suárez, 1998); *Bajo tierra* (Ricardo Suárez, 1998); *Del espíritu de las máquinas* (Estrella Carmona, 1997); *Demostración de la ley de causa y efecto* (Héctor Pacheco, 1997); *El árbol de la chicoca* (Artemisa Baena, 1992); *El conejo que quería visitar la luna* (Martha Flores y Alejandra Hernández, 1998); *El show debe terminar* (Luis Téllez); *Filiofobia* (Cecilia Navarro); *Focus* (Rodrigo Mascareño, 1997); *Fosfenos* (Erwin Neumaier, 2002); *Huevocito: el asesinato de Mickey* (Raymundo Castillo, 1997); *Kaleidoscopia* (Paco Guzmán); *Madre rota* (Fernando Riset, 1998); *Mi querido diario* (Artemisa Baena, 1992); *Para que no digas que no pienso en ti* (Héctor Pacheco, 1996); *Tonatiuh* (María Fernanda Gutiérrez, 2002) y *Tráfico* (Héctor Pacheco, 1996). Y esta copiosa enumeración sin duda está incompleta.

La ampliación del campo de trabajo para los animadores, aparejada al desarrollo de las nuevas tecnologías de la imagen, han sido claves para la animación de los últimos años: hoy el gremio encuentra empleo en la televisión, la Internet, la publicidad, los procesos digitales incorporados a la cinematografía, los videoclips, el uso del video con fines didácticos y/o promocionales, etcétera. Pero no son únicamente las expectativas de un empleo atractivo lo que explica el florecimiento. Del año noventa para acá se han consolidado los talleres establecidos en la década de los ochenta en centros de enseñanza cinematográfica, como el CUEC y el CCC y en la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Iberoamericana. La Filmoteca de la UNAM imparte regularmente talleres de animación y el CCC informó hace poco que tenía planeado abrir la carrera de animación.[49] A esta labor de formación hay que agregar el esfuerzo que vienen realizado entre los niños, gente como Dominique Jonard y asociaciones como La Matatena.

El Estado también ha puesto su parte. IMCINE ha apoyado la producción de 18 cortometrajes y ha colocado estas cintas en los festivales internacionales. La animación mexicana ha cobrado fama en el mundo a partir del triunfo de *El héroe* en Cannes, y el prestigio se ha consolidado con el éxito internacional de *Hasta los huesos*.

Pese a todo, la relación con los espectadores nacionales sigue siendo muy débil. Y sin una sólida relación con un público que lo sostenga no hay género que se consolide. Los esfuerzos más serios que se han hecho en este terreno comienzan también con la Palma de Oro obtenida por *El héroe*, y se asocian también al florecimiento vivido por el cortometraje mexicano en los últimos años, que ejemplifica la nominación al Oscar que obtuvo *De tripas corazón* de Antonio Urrutia en 1997.

A diferencia de las animaciones de periodos anteriores, a partir de la segunda mitad de los noventa las producciones nacionales ya cuentan con foros importantes, como la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara, evento que ha asignado un lugar destacado a los cortos; las Jornadas de Cortometraje, que se organizan en la capital desde 1995 asociadas al Festival Internacional de Cine de la Ciudad de México; el Festival Internacional del Cortometraje *Expresión en Corto*, de San Miguel Allende; el Festival de Cine para Niños (y no tan niños); el Festival A Cuadro; el Festival Internacional de Escuelas de Cine, y eventos como *Al Zócalo en Corto*. Asimismo, durante las funciones de la Muestra Internacional de Cine y del Foro Internacional de la Cineteca Nacional se ha incluido la proyección de cortometrajes mexicanos de animación. Por su parte, la Asociación Nacional Independiente de Creadores de Cortometraje y Video (ANICCOVI), fundada en julio de 2001 por 130 cortometrajistas –entre ellos muchos animadores mexicanos–, en octubre de ese año organizó el movimiento "Este corto sí se ve" y exhibió sus materiales en las plazas de Coyoacán, Santo Domingo y el Zócalo.

Como mencionamos antes, la televisión nacional, sobre todo Canal 22 y la cadena Multivisión, han trasmitido algunos cortos mexicanos de animación. Y, entre los esfuerzos por hacer llegar este tipo de cintas al amplio público, destaca el programa "Corto... más que un instante", instrumentado por IMCINE a partir de febrero de 2002. Se trata de un convenio firmado por el Instituto y las cadenas Cinemark, Cinemas Lumiere y Cinemex para exhibir cortos mexicanos durante las proyecciones normales de cine. Para la primera fase del proyecto se incluyeron 17 salas de la capital y se realizaron 67 copias de cortometrajes mexicanos, entre los que se incluyeron *Malapata* y *Un brinco pa' allá*.

Con el nuevo siglo ha comenzado también la necesaria valoración de la producción histórica. Manuel Rodríguez ha restaurado la versión de *El tesoro de Moctezuma* con Paco Perico, que resguardaba la Filmoteca de la UNAM, y la cinta se ha podido ver en distintos foros. Por su parte, Calacas y Palomas, la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM organizaron en mayo de 2002 una Primer Retrospectiva de Cine Mexicano de Animación, en la que, a lo largo de ocho funciones, se exhibieron 56 producciones realizadas entre 1935 y 2002. Finalmente, el octavo Festival de Cine para Niños (y no tan niños), de agosto de 2002, incluyó la proyección de *Crónicas del Caribe*.

Pese a que la enumeración de foros parece indicar que la animación mexicana ya cuenta con suficientes canales de distribución, éstos siguen siendo insuficientes. Sólo ocasionalmente los cortos llegan más allá del público más devoto –fundamentalmente integrado por la gente del medio–. Así, pese a los logros alcanzados en los últimos diez años, la animación no termina de establecerse como género artístico; como tal, sigue siendo territorio de vocaciones frustradas y parece condenada a no ser más que campo de entrenamiento para la publicidad y otras formas comerciales del ejercicio de la imagen.



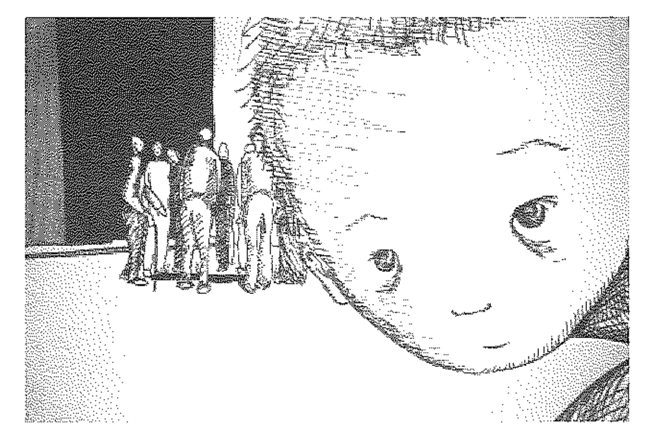
Notas

1 Bolton, Dan, "PROMEXA, Gobernment Support Boosts Mexican Animation Industry", *Annimation Magazine*, November, 1997.
2 *Idem.*
3 Morgan Franco, Alba Lucia, *op. cit.*
4 *Idem.*
5 Morgan Franco, Alba Lucia, *op. cit.*
6 Güemes, César, "El cine ya es una cosa que está un poco en extinción", *El Financiero*, 1 de diciembre de 1995; y Patricia Peguero, "Los animales, entre Velasco y Tamayo, pero en computadora", *La Jornada*, 2 de diciembre de 1995.
7 Güemes, César, "El cine ya es una cosa que está un poco en extinción", *op. cit.*
8 *Idem.*
9 Cinema México. Cortometrajes, Carpeta informativa editada por IMCINE. México s/f.
10 Yehya, Naief, texto publicado originalmente en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, en 1994, citado en: Cátalogo de la exposición "Carlos Carrera: Cuadro a Cuadro", Galería Gunther Gerzso, 1995.
11 Ayala Blanco, Jorge, "Cinelunes Exquisito: Carrera y la pesadumbre urbana", *El Financiero*, mayo de 1994.
12 Pacheco, Cristina, *op. cit.*
13 Cátalogo de la exposición "Carlos Carrera: Cuadro a Cuadro", *op, cit.*
14 Segoviano, Rogelio, "El último héroe mexicano", *Mañana*, México, 14 de noviembre de 1994.
15 Carro, Nelson, "El Héroe", *Tiempo Libre*, México, 2 al 8 de junio de 1994.
16 Ayala Blanco, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, Editorial Océano de México, México, 2001.
17 Carlos Carrera, entrevista citada.
18 Castillo Alberto, "Carrera", *Reforma*, 10 de noviembre de 2000.
19 Carlos Carrera, entrevista citada.
20 Fernández, Susana, "Malapata, un cortometraje con humor y suerte", *El Heraldo de México*, México, 4 de julio de 2001.
21 De la Vega, Miguel, "Cuatro maneras de tapar un hoyo", ganadora de Cancún, aspira a representar a México en el Festival de Cannes", México, *Proceso*, enero de 1996.
22 Cinema México. Cortometrajes, Carpeta informativa editada por IMCINE. México s/f.
23 Arias, Carlos, "En la Pantalla", *Reforma*, 3 de mayo de 1996; y Notimex, "Presentarán cortos mexicanos en Palm Springs", *El Nacional*, 20 de julio de 1996.
24 Arceo González, Sylvia, "Cuatro maneras de tapar un hoyo", *El Heraldo*, México, 26 de mayo de 1996.
25 Peguero, Raquel, "Hablar de mis pesadillas, un rito que me fortalece", *La Jornada*, México, 8 de septiembre de 1999.
26 Catálogo de "Novísimos: cortometrajes mexicanos recientes en cine. Junio 24-26 de 1998." Centro de Capacitación Cinematográfica, Centro Nacional de las Artes.
27 Tarjeta promocional del corto. IMCINE.
28 Lazcano, Hugo, "Animado como un juguete", *Reforma*, 25 de febrero de 1998.
29 *Idem.*
30 Espinosa, Pablo, "Incursiona Feggo en el campo de los dibujos animados", *La Jornada*, 28 de marzo de 1993.
31 *Idem.*
32 Entrevista con Dominique Jonard, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, agosto de 2002, ciudad de México.
33 *Cine Mundial*, "Primer Premio a Cortometraje 'Desde Adentro' en Festival de Cine", 3 de julio de 1998.
34 Gracilazo, Silvia, "El lenguaje fílmico y plástico de Dominique Jonard", *El Nacional*, 20 de agosto de 1998.
35 Peguero, Raquel, "*Desde adentro*, un cortometraje donde los protagonistas son infantes marginales", *La Jornada*, agosto de 1997.
36 Greco, Rafael, "Dejad que los niños...", *Reforma*, 22 de abril de 2001.
37 Este festival es auspiciado por la presidencia de la República Helénica, el Patriarcado Ecuménico de Constantinopla, la UNESCO, la UNICEF y el programa MEDIA de la Comisión Europea.
38 *El Informador*, "Mora gana concurso de guiones en IMCINE", Guadalajara, 1 de octubre de 2001.
39 González V., Francisco, "Cortometraje mexicano, premiado en La Habana", *Milenio diario*, 18 de diciembre de 2000.
40 *Novedades*, "'Sin sostén' a toda Europa", México, 8 de junio de 1998.

41 Torres, Ricardo, "René Castillo, animador hasta los huesos", Página web de Golem Producciones, mayo 2002.
42 Matamoros, Mauricio, "La cultura necrófila en el corto *Hasta los huesos*", *unomásuno*, 2 de junio de 2001.
43 *Ovaciones*, "'Hasta los huesos' ¡Una obra de talento!, México, 7 de junio de 2001.
44 Villegas, Lizeth, "Premian sus 'huesos'", *Reforma*, 13 de junio de 2001.
45 *Idem.*
46 Franco Reyes, Rafael, "Podrían nominar *Hasta los huesos* para el Oscar", *El Universal*, agosto de 2001.
47 Cortes, Ana Lilia, "René Castillo prepara bocetos de su primer largometraje", *La Jornada*, 19 de agosto de 2001.
48 *Reforma*, 25 de noviembre de 2000
49 Velázquez Yebra, Patricia, "Edita el CCC memoria y documental por sus 25 años", *El Universal*, México, 3 de octubre de 2000.



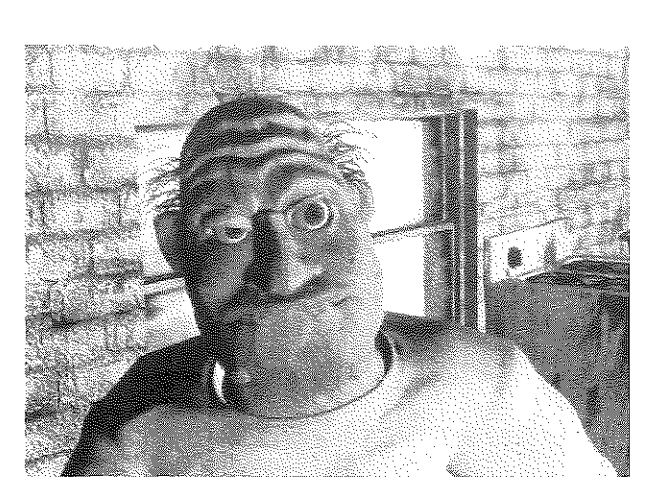
El héroe, Carlos Carrera, 1993.



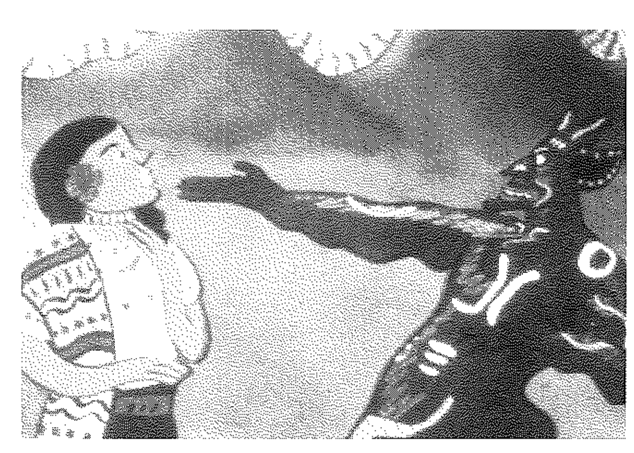
4 maneras de tapar un hoyo, Guillermo Rendón Rodríguez y Jorge Villalobos de la Torre, 1995.



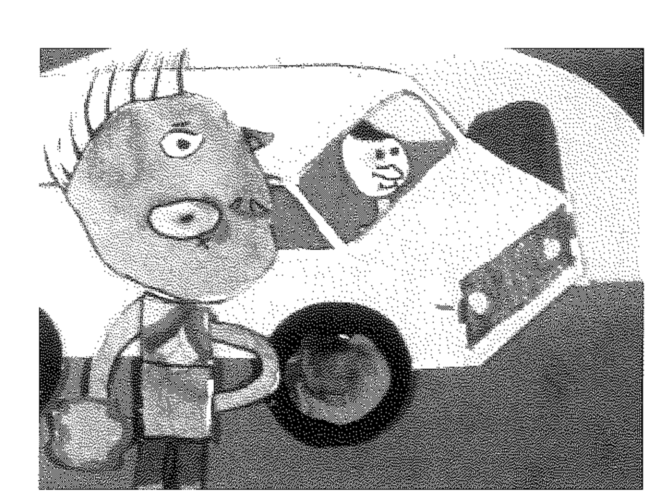
Crónicas de Manhatitlán, Felipe Galindo *FEGGO*, 1999-2000.



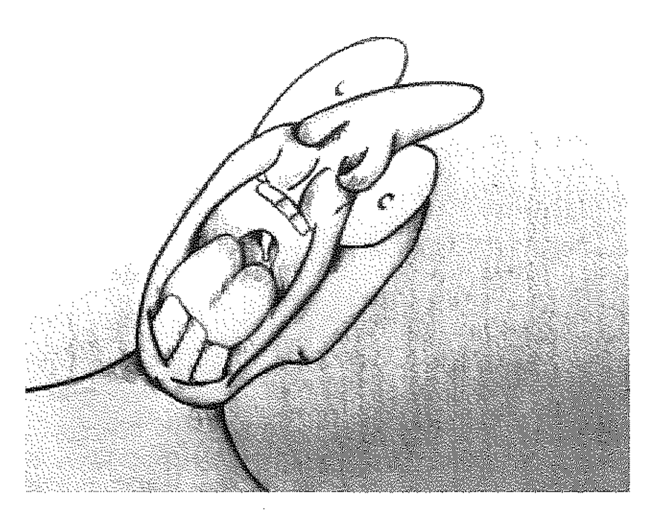
Pronto saldremos del problema, Jorge Ramírez Suárez, 1996.



La degénesis, Dominique Jonard, 1997.



Desde adentro, Dominique Jonard, 1996.



Largo es el camino al cielo, José Ángel García Moreno. 1998.

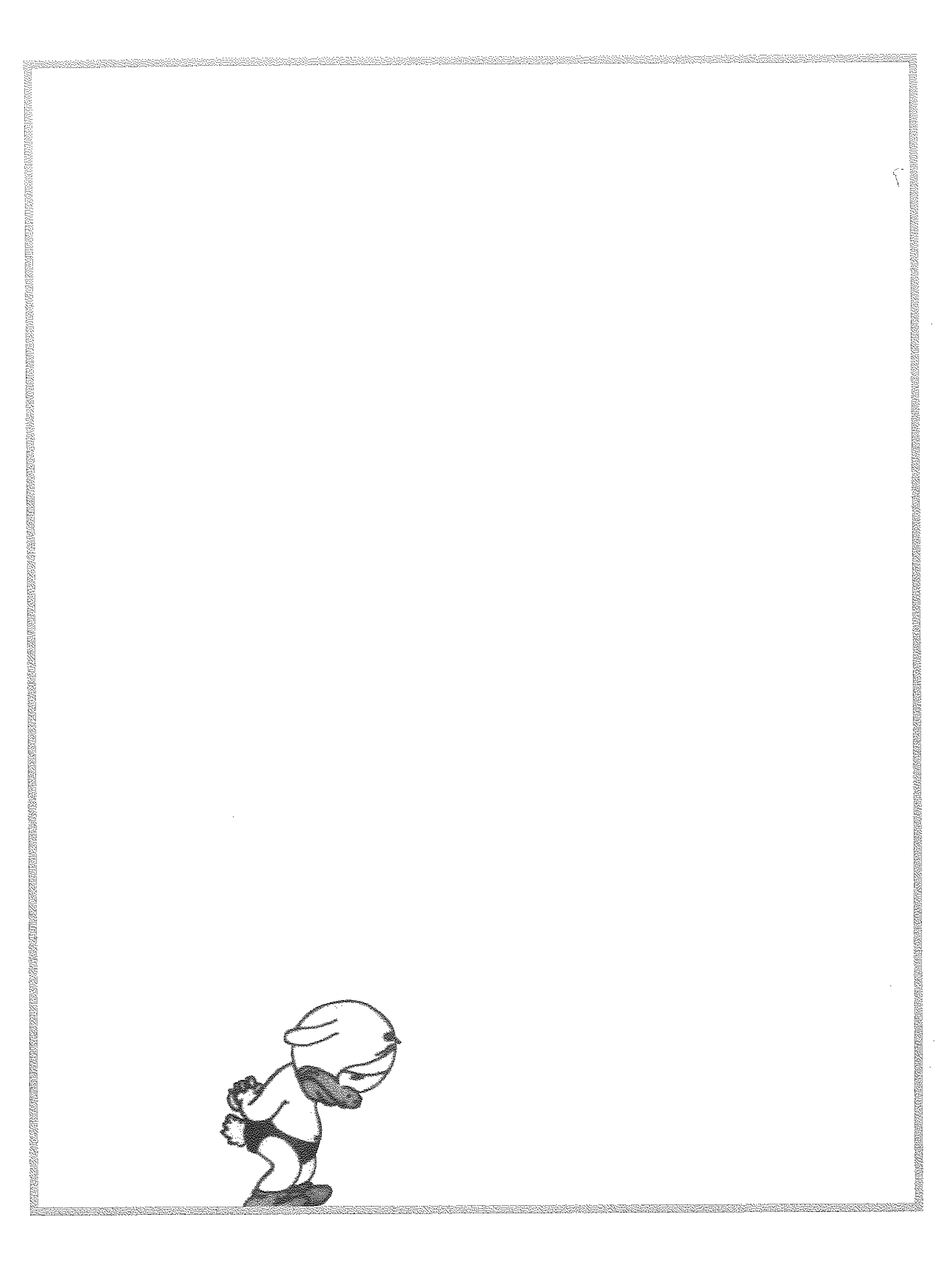


Sin sostén, Antonio Urrutia y René Castillo, 1998.



Hasta los huesos, René Castillo, 2001.

Adenda (2003-2004)



Las líneas que siguen actualizan una obra a la que creí haber puesto punto final hace ya más de dos años, pero es que desde entonces las noticias de la animación mexicana no han sido pocas. Sin duda, la más importante es el estreno en febrero de 2004 de *Magos y gigantes*, el sexto largometraje de la historia del género; y la más novedosa, la aparición del exitoso dominio de Internet *Huevocartoon.com*. Pero también hay malas nuevas: Imcine –la institución del Estado que produjo dieciocho cortos en la década pasada– ha dejado de apoyar a los animadores, dejando en el desamparo a una creativa generación de artistas. Además, en 2003 quedó vacante la categoría en la entrega del Ariel ya que, según informó la Academia, "sólo se inscribió un cortometraje".

En el milenio que comienza, los estudios de animación tradicional han sido substituidos por un gran número de compañías productoras vinculadas al auge de la generación digital de imágenes por computadora. Advox, Ánima Estudios, Animática, BBDO, Ciberfilms, Diseño, Documenta Films, García Bross, Ideas en movimiento, Illusions, Imágica, Fiction, Filmmates, La Mamá de Tarzán, Malpaso, Metro Producciones, Ollin Studio, Photo Technics, Post Studio, RAMM Productions, Signos, Talento, Virgin Studios, son algunas de las nuevas productoras que destacan en el medio. Su mercado natural, como el de sus antecesores, ha sido la publicidad y la postproducción cinematográfica. Aunque para la mayoría la animación no es más que una herramienta al servicio de mensajes publicitarios y, más que animar, lo que hace es manipular imágenes, algunas de estas compañías han incursionado en lo que Fernando Ruiz llamó "animación pura".

Ollin Studio –que toma su nombre de una palabra náhuatl que significa movimiento– realizó las secuencias digitales animadas de *Ladies' Night*, la cinta mexicana que dirigió la argentina Gabriela Tagliavini. A propósito del uso de las animaciones, la realizadora afirmó: "Al iniciar este proyecto pensé que quería hacer algo muy vanguardista, como un cómic o al estilo de MTV [...] *Ladies' Night* es un reflejo del estilo visual con el que me crié y con el que quiero comunicarme." Ollin Studio sólo hizo cinco secuencias de animación para *Ladies' Night*, pero los creativos digitalizaron cada cuadro de la película para mejorar el color y hacer correcciones antes de regresarla a su formato de 35 mm. La animación del film "sobresale –afirmó Raúl Prado, el director de animación de Ollin– porque una vez que el guión se aprobó, definimos con los actores los efectos que se añadirían a la historia. Les colocamos un traje especial con sensores llamado *motion capture* [...] se hicieron las esculturas para enviarlas a Estados Unidos y escanearlas en 3D con rayo láser [...] decidimos clavarnos un buen tiempo con gente especializada en programación de computadoras para desarrollar algo que nos separara del mercado nacional e irnos más pegaditos a lo que se hace en otros lados."

Illusions ha realizado las animaciones de los famosos videoclips del grupo Molotov. Su director es Rogelio Sikander y colaboran con él Erwin Jacques y Rodrigo Valdés. RAMM Productions, con oficinas el la Ciudad de México, Los Ángeles y Florida, es un estudio dedicado fundamentalmente a la producción de dibujo animado digital. Ha producido para televisión, com-

erciales, entradas en cine 35 mm y videoclips para clientes como Hanna Barbera/Cartoon Network y Sony Music de Estados Unidos; Canal+/Antena 3, de España; Canal Uno de Venezuela, así como para Televisa y la mayoría de las casas mexicanas de publicidad. La compañía realiza el trabajo de animación de la versión en español de *Plaza Sésamo*. Entre sus proyectos propios, están las series *Florus*, *Martínez el marciano* y *Gugulandia*; la primera, de ciencia ficción, aborda el problema del cambio climático; la segunda está protagonizada por un "personajito verde (como son siempre los marcianos) que va resolviendo los problemas de la gente absurdamente"; y la última se basa en una tira cómica del *Miami Herald*. En el marco de "Utopía, Primer Encuentro Internacional del Noveno Arte", celebrado en noviembre de 2003, Ricardo Arnaiz, director de Animex2D, presentó a Roncho, un perro diseñado para protagonizar cápsulas de un minuto "que trasmitirá" el canal Locomotion. Durante la presentación, su creador afirmó: "Roncho no sólo es una animación divertida, es una animación divertida hecha por mexicanos, por jóvenes entusiastas que se han abierto camino en el mundo de la animación y que están a punto de ingresar a las grandes ligas de los dibujos animados para demostrar que en México se hacen cosas de calidad". La Mamá de Tarzán surgió en 2000 cuando el animador Enrique Navarrete regresó a México luego de haber trabajado para Dreamworks en Los Ángeles, en largometrajes como *Antz* y *Shrek*. Con este estudio colabora Lourdes Villagómez, quien con otros artistas ha integrado el grupo Los Animantes y coordina el área de animación de la licenciatura en artes visuales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Lourdes estrenó en el Festival Internacional de Cine de Morelia de 2004 su primer corto: *Síndrome de línea blanca*, en el que explora las sensaciones de una niña que muere atropellada, mediante la recreación gráfica de su silueta. Pero el fenómeno del momento ha sido el lanzamiento de *Huevocartoon.com*, una página de Internet que a decir de sus creadores, Carlos Zarate y los hermanos Gabriel y Rodolfo Riva Palacio, ha tenido un "descomunal éxito" en el ciberespacio y representa un "negocio muy rentable". Con la premisa de que "el albur es lo que nos caracteriza a los mexicanos", las primeras animaciones producidas por la Comunidad el Huevo S.A. de C.V., aparecieron en 2002 cobijadas por el lema "¡Qué hermosa Hueva!". Según los Riva Palacio: "La fiebre de los Huevos se desató cuando un hacker se 'piratea' el contenido de la página y lo distribuye por la red". El sitio contiene varias secciones de bromas, chistes y parodias protagonizadas por una gran variedad de personajes, como los Huevos Rancheros, los Egg Brother Vip, Huevasesino, Dr. Huevo, el Tío Gamborín, Fidel Huevos, Huevos Bongo, Huevo Zen, Huevos Jackson, Huevos al Albañil y muchos otros. Entre las secciones más visitadas están Sexo con Huevo y los Huevo Poemas. Para acceder hay que comprar una membresía y pagar una cuota –el mínimo es de 150 pesos o "huevocréditos"–. Los visitantes cuentan además con una *radioweb* y una tienda virtual, en la que pueden adquirir cachuchas, camisetas, *boxers*, peluches, juguetes, discos, carteles y tarjetas alusivos a los personajes de los Riva Palacio. En noviembre de 2003, la página reportaba medio millón de suscriptores –el sesenta por ciento, jóvenes de entre 18 y 25 años–. Los "Huevos" ya aparecen en comerciales de Telcel, Scribe y Sabritas, y se ha anunciado que Videocine ha entrado en tratos con los creadores del fenómeno mediático para producir un largometraje. Según los Riva Palacio: "la película que podría ser coproducida por Estados Unidos y España; está por iniciar, una vez que se concrete el resto del financiamiento, ya que hacer una cinta de animación de calidad mundial resulta más caro que filmar una con actores de carne y hueso". También se está pensando en una serie de televisión abierta. Sin embargo no todo ha sido promisorio para la novedosa ciberempresa, ya que la piratería se ha convertido en una seria amenaza para el negocio: las animaciones ya se pueden conseguir en el mercado ambulante en formato VCD –lo que ha frustrado la intención de los creadores de publicar la serie en discos compactos– y una gran cantidad de sitios de Internet ofrecen gratis los huevocartoons, como gancho para atraer cibernautas. Según Carlos Zarate, las pérdidas que por esto sufre la empresa ascienden a más de 240 mil pesos mensuales.

Dieciocho años después del lanzamiento en video de *Las aventuras de Oliver Twist*, de Fernando Ruiz, Ánima Estudios presentó *Magos y gigantes*, el sexto largometraje de la historia de la animación mexicana. El film, dirigido por Andrés Couturier y Eduardo Sprowls, se exhibió durante febrero de 2004 en las funciones matutinas de fin de semana de la Cineteca Nacional y se estrenó comercialmente el 18 de marzo en tres cines de la capital, al mismo tiempo que se colocaba en el mercado en formatos VCD y DVD. Producida por los empresarios Fernando de Fuentes y Fernando Pérez Gavilán –ambos con larga tradición familiar en la industria cinematográfica–, *Magos y gigantes* es una película para niños protagonizada por tres personajes infantiles –el pequeño Gigante, la hada Ada y el mago Trafalgar–. La historia se desarrolla en el reino de Varita Quebrada, puesto en jaque por el brujo Titán Caradura, quien secuestra a la princesa Luna para apoderarse del codiciado "pergamino del hechizo deseado". Realizada en formato digital y trabajada totalmente en computadora –"el único momento en que los artistas llegaron a tocar el papel y el lápiz fue en los *storyboards*"–, y resuelta en 2D, sin grandes efectos ni despliegues de espectacularidad, *Magos y gigantes* supera sus limitaciones de presupuesto con imaginación y humor. Los dibujos tienen gracia y algunos recursos gráficos son muy eficaces, pero lo mejor del film es el tratamiento humorístico de las neuróticas relaciones entre los personajes, lo disparatado de las situaciones y la imaginativa caracterización de una variopinta galería de personajes secundarios. Sin referencias locales, la película evade la cursilería habitual de ciertos productos "para niños" e incurre en la apología de algunas bromas pesadas. Sin duda, los realizadores se divirtieron haciendo la película y eso se nota.

Sus promotores exageran al afirmar que *Magos y gigantes* es un producto que "tranquilamente puede llegar competir con las películas de Disney o Time Warner", e ignoran la historia del género al proclamar que se trata del "primer largometraje animado cien por ciento mexicano", como se publica en varias páginas web o en el mismo diario *El Universal*, donde Ernesto Vargas escribió: "La fantasía y la imaginación no encuentran límites cuando se une el trabajo de talentosos animadores mexicanos que dan rienda suelta a la magia y la diversión, dando como resultado *Magos y Gigantes*; primer largometraje de dibujos animados hecho totalmente en nuestro país".

Estas afirmaciones muestran el entusiasmo que despertó la película. Después de todo no es la primera vez que una animación mexicana se proclama fundadora del género y se pone al tú por tú con las importadas –así sucede en esta historia de episodios perdidos desde que Salvador Pruneda anunció que estaba produciendo *Don Catarino* en los años treinta del siglo pasado–. Al igual que en el caso de *Los 3 Reyes Magos* o de *Los Supersabios*, *Magos y gigantes* se ha lanzado a la conquista del público prácticamente sin ninguna promoción y su estreno ha pasado desapercibido, fenómeno lamentable que se repite y parece perseguir a nuestras animaciones. Pese a ello Ánima Estudios ha anunciado que estrenará un largometraje más en 2005. Se trata de Imaginum, en la que se cuenta la historia de una invasión extraterrestre de nuestro planeta.

En tiempos recientes, otras notas sobre la animación mexicana han sido: la cosecha de nuevos premios internacionales por La Matatena –*Amistad polar* ganó el primer lugar y *Carne Asada* el segundo en el Festival Facets, celebrado en Chicago en noviembre de 2003–. Dominique Jonard terminó *Un poquito*

más..., un corto realizado con su técnica habitual, en el que trabajó con niños de las inmediaciones del Popocatéptl. De la prometedora escuela de Guadalajara sólo hemos sabido que Rigoberto Mora se encuentra trabajando en el corto *Sombras*, y que Xóchitl Aguerre terminó *La historia de todos*, una animación en plastilina, en la que niños jornaleros que trabajan en el cultivo de hortalizas cuentan su vida y hablan de los motivos que los obligan a abandonar sus pueblos. Con la aparición del DVD *Perros, gatos y ratones*, volumen uno de *El Teatro de la Floresta de Cri Cri*, se concretó en 2003 uno más de los reiterados intentos de la animación mexicana por trasladar a los dibujos animados el mundo de Francisco Gabilondo Soler. Este trabajo, producido por Tiburcio Gabilondo, hijo del compositor, tiene origen en los proyectos iniciados por Paul Leduc y Guadalupe Sánchez –en los que ya había participado el Estudio Gretel, que se encargó de la animación del DVD–. El animador que cristalizó el proyecto es Alejandro Zárate Orozco, un artista gráfico de formación autodidacta con experiencia en la ilustración, el diseño, la historieta, el teatro y la escultura, que trabajó tres años en Francia ilustrando libros para niños. El hijo de *Cri Cri* no cree haber traicionado a su padre con esta producción, pese a que Francisco Gabilondo nunca quiso que se hicieran dibujos animados con sus canciones, pensaba que las imágenes limitarían la imaginación de sus escuchas –inclusive se negó a ceder los derechos a Walt Disney–. Lo más sofisticado de *El Teatro de la floresta de Cri Cri* son las animaciones en tercera dimensión en las que aparece el grillito cantor vistiendo su clásico frack y haciendo pequeños gags mudos, mediante los que presenta cada una de las doce canciones que incluye el DVD. Sin embargo la animación o "puesta en escena" de las canciones resulta estática, pese a la gracia de los dibujos: los personajes se "mueven" pero nunca cambian de gesto ni expresión, como en la técnica tradicional de recortes articulados. El DVD es el volumen uno de una colección que podría ser tan vasta como la obra de *Cri Cri*, según prometen sus productores.

Entre otros anuncios, destaca el que hizo Roberto Gómez Fernández, hijo de Roberto Gómez Bolaños "Chespirito", quien declaró que para fines de 2005 o principios de 2006 "estará lista una película de dibujos animados que realizará con su papá"; además de que ya trabaja "en forma ardua en una serie de dibujos animados, que junto con su padre lanzarán a mediados del siguiente año". Por otra parte Salma Hayek ha informado que piensa debutar como directora cinematográfica en una "cinta de ficción y animación", basada en un cuento de Homero Aridjis. "Voy a iniciarme con una película en la que opinaré sobre la hecatombe ecológica que se avecina. Me asusta el mundo que le vamos a dejar a futuras generaciones", afirmó la extravagante actriz veracruzana.

Y en este eterno recomenzar de la animación mexicana, la última noticia es el arribo de Santo, el legendario ídolo de encordados, páginas de historieta y pantallas cinematográficas, como protagonista de una serie animada producida por Cartoon Network, la cadena de televisión por cable de dibujos animados más poderosa del mundo. Desde hacía tiempo, la dirección de mercadotecnia de la cadena buscaba a un superhéroe latinoamericano para conquistar este importante mercado. La idea de animar la aventuras del luchador enmascarado fue de Carlo Olivares, un creativo mexicano que trabaja para el cuartel general de la empresa en Atlanta, Georgia, y que ha colaborado en series como *El laboratorio de Dexter, Las Chicas Superpoderosas* y *Johnny Bravo*.

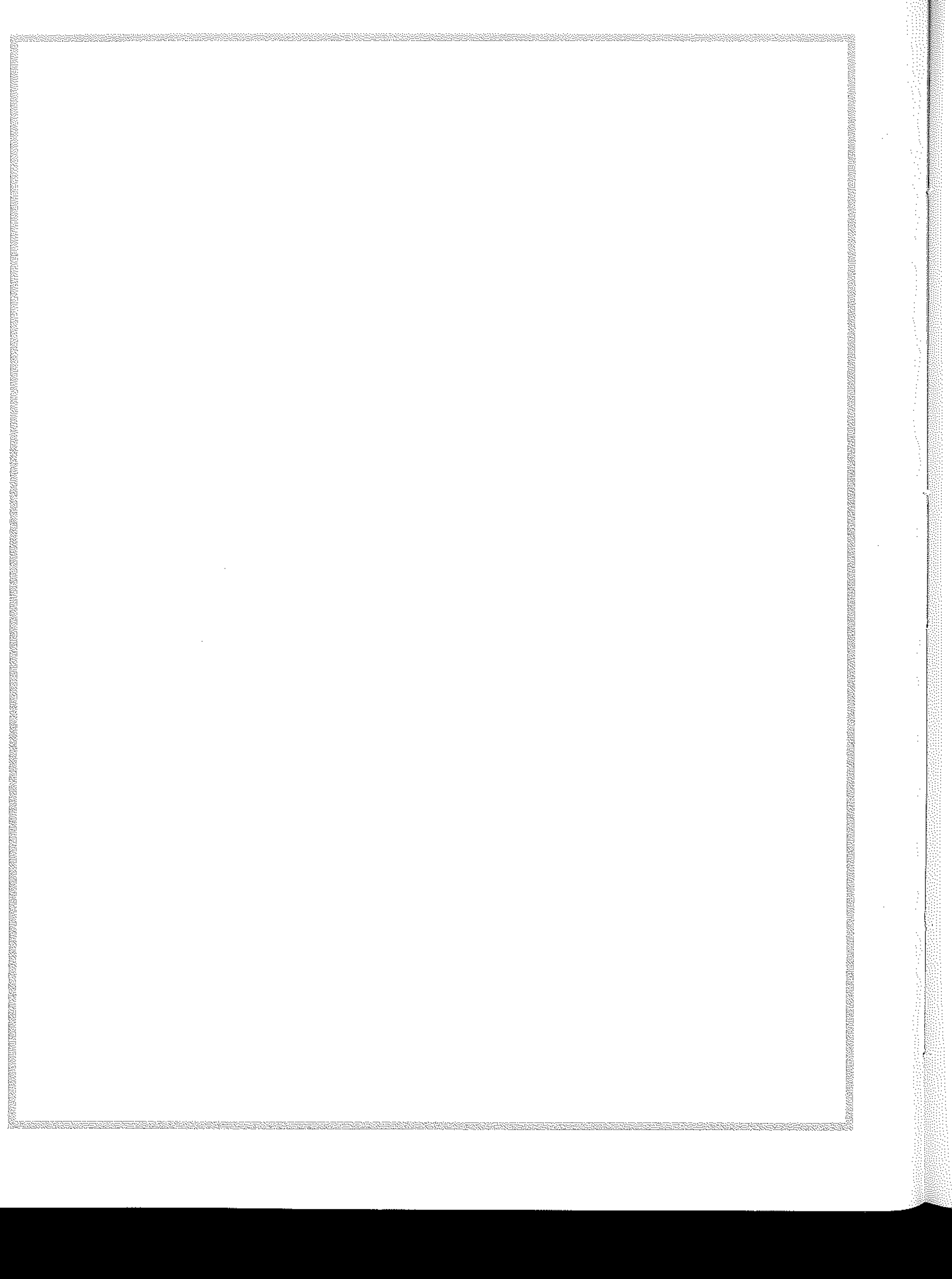
La actualización del ídolo mexicano de los años cincuenta, recicla, a decir de sus creadores, a los clásicos enemigos del héroe nacional: las mujeres vampiro, las lobas, Frankenstein, el Hombre Lobo y Drácula, quienes han sido reproducidos por el Dr. Clon, con la idea de capturar al mismísimo Santo, y poder así dominar al Distrito Federal y desde aquí al planeta entero. Con una posmoderna mezcla de ingredientes en la que conviven lo retro y lo actual, Santo porta botas cohete y en

lugar del clásico convertible que utilizaba en las películas de los años sesenta, ahora conduce un jet anfibio: el Mantarraya I. En el primer episodio de la serie ya conviven los segundos pisos del periférico de la Ciudad de México, la vetusta Arena México y el emblemático Ángel de la Independencia. Las voces de los personajes son las de Alberto Pedret (Santo), Daniel Giménez Cacho (Dr. Clon), Omar Chaparro (Adenaido), Héctor Sáenz (Profesor) y Arturo Rivera (Narrador). La serie ha contado con la colaboración de El Hijo del Santo, quien ha declarado estar feliz con la aventura, pues él mismo cuando era estudiante de Comunicación en la Universidad Iberoamericana, hace ya 20 años, trabajó en un proyecto para realizar un corto animado con su famoso padre como protagonista.

Al inicio del siglo XXI, esta serie muestra una suerte de renovación no sólo de la dependencia historica de los animadores mexicanos ante la industria estadounidense, sino de las recetas y los procedimientos. Todo el trabajo de animación es maquilado en México por el estudio *La Mamá de Tarzán*. El productor Duane Overville y el director de animación Adolfo Díaz, comandan al equipo de 38 personas que realiza los cinco capítulos de dos minutos y medio cada uno de *Santo vs. los clones*. Overville y Díaz afirman que lo más importante de la serie es la relación de trabajo establecida entre un estudio mexicano, *La Mamá de Tarzán*, con una productora norteamericana, Cartoon Network. "Rezamos para que los ojos de los Estados Unidos se fijen en México para volver a producir," han declarado.

Santo vs. los clones se comenzó a trasmitir en México el miércoles 28 de octubre de 2004, de la suerte con el rating de sus primeros cinco capítulos dependerá la sobrevivencia del Enmascarado de Plata en el mundo animado.

México, noviembre de 2004.



Filmografía histórica

Del cine mexicano de animación

Abreviaturas:

A: Animación
AD: Asistencia de dirección
AGR: Agradecimientos
AS: Asistencia de animación
BN: Blanco y negro
C: Color
CA: Coordinación artística
CE: Coordinación ejecutiva
CN: Corte de negativo
COL: Colaboración
CR: Créditos
D: Dirección
DA: Dirección artística
DAS: Dirección asociada
DDV: Dirección de voces
DEL: Delineado
DIB: Dibujos
DIS: Diseños
DOB: Doblaje
E: Escenografía
EST: Estudios
F: Fotografía
FOND: Fondos
G: Guión
GR: Grabación
IO: Idea original
L: Layout
LAB: Laboratorio
M: Música
MAQ: Maquetas
P: Producción
PE: Producción ejecutiva
S: Sonido
ST: Storyboard
V: Voces

A toda costa 16 mm/ Color/ 20 min./ 1984 **P**: Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Xochimilco/ **D** y **F**: Jaime Cruz/ **G**: Jorge Guzmán, Cuauhtémoc Salgado/ **ED**: Jaime Carrasco/ **DIS**: Gustavo de la O., Rocío Salgado, Patricia Rodes, Francisco Manterola, Cecilia Mosqueda, Jorge Guzmán/ **COL**: Teatro Sol del Río 32

Abrimos los domingos 35 mm/ Color/ 2 min..30 seg. /México-Checoslovaquia, 1989 **P**: Kratky Film Praha/ **D** y **A**: José Ángel García Moreno/ **M**: Daniel Audrei/ **Premios y reconocimientos**: Selección Oficial, BBC, 43rd Edimburgh Film Festival (Gran Bretaña, 1989), Selección Oficial, Festival Internacional de Escuelas de Cine (CILET), Karlovy Vary (Checoslovaquia, 1989)

¡Ah pinche zombie cachetón! 16 mm/ Color/ 3 min./ 1997 **P**: Heather Thomas Productions/ **D**: Nikoleta Beltrán, Samuel Chenillo, Renato Ornelas/ **G**: Samuel Chenillo, Renato Ornelas/ **F**: Samuel Chenillo/ **A**: Renato Ornelas/ **ED**: Gerardo Naranjo, Alex Miledi/ **M**: Goran Bregovic/ **DA**: Gerardo Naranjo

Aguas con el Botas! 16 mm/ Color/ 10 min./ 1994-1995 **P**: Dominique Jonard, Divagabundanimación, Tiempo de Niños, Instituto Nacional Indigenista/ **D, F, ED** y **A**: Dominique Jonard/ **G**: Niños de la playa de Maruata, Michoacán/ **M**: Eduardo Solís/ **Premios y reconocimientos:** Pitirre, Segunda edición del San Juan CINEMAFEST (Puerto Rico, 1995)

Amada 16mm./ Color/ 2 min.30 seg./ 1988 **P**: Luis Carlos Carrera, Centro de Capacitación Cinematográfica/ **D**, **G**, **F**, **A**, y **ED**: Luis Carlos Carrera/ **M**: Pablo Silva (Violonchelo: Enrique Marisole)

Amistad polar Video/ Color/ 2 min., 15 seg./2002 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Alpha Star, Virgin Television, Equis Cosa, Estudios Churubusco Azteca, New Art, Kodak y Cinemanía/ **D:** Taller de La Matatena, A.C. impartido por Jorge Valdés con los niños Jazmín Selene Arellano Ibarra, Emilio Chávez Ruíz, Sabino Chávez Ruíz, Héctor Rodrigo Espíritu Nava, Gabriela Fernández Pérez, Diego Gaytán Castro, Jalil Majul Villarreal, Johan Israel Márquez Romero, José Emiliano Nandayapa Déciga, Sergio Adrián Pallares Mireles, José Miguel Rentería Ortega, Imanol Romero Ferreira, Alejandra Zentella Gómez

Ángeles del fin del milénium 16mm/ Color/ 2 min/ 1995 **P**: Taller de Animación de la Universidad de Guadalajara **D**, **A** y **G**: José Trinidad Camacho (Trinio), José Ignacio Solórzano (Jis), Claudia Lozano Alberú, Skip Battagua, Rigoberto Mora

Animación II 16 mm/ Color/ 3 min./ 1987 **P**: Centro de Estudios Cinematográficos/ **D**, **G** y **ED**: Laura Iñigo/ **S**: Luis Schroeder

Antes de comer 35mm/ Color, B/N/ 4 min. 20 seg./ 1995-98 **P**: Fonca, Filmoteca de la UNAM, María Negra Producciones, Edgar Diaz/ **D** y **G**: Axel Herreman/ **DA**: José Castro/ **F**: Ignacio Prieto/ **A**: Luis Téllez, Horacio Pérez, Ricardo Suárez/ **ED**: Axel Herreman, Sebastián Garza, Miguel Galarza/ **M**: Gabriel Bastarrachea

Atrofia Video/ Color/ 1 min./ 1998 **P**: Ricardo Suárez Pereyón Aveleyra para Ruperstronix/ **D, F, A, ED** y **M**: Ricardo Suárez Pereyón Aveleyra

Bajo tierra Video/ Color/ 1 min./ 1998 **P**: Ricardo Suárez Pereyón Aveleyra para Ruperstronix/ **D, F, A, ED** y **M**: Ricardo Suárez Pereyón Aveleyra

Blap 16 mm/ Color/ 8 min./ 1979-1980/ **D**: Fernando Tamés

Cambio de música maestro 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956/ **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Pat Matthews/ **G**: Ernesto Terrazas/ **A**: Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Ernesto López, Richard Kent Jones/ **FOND**: Luis Strempler/ **F**: Carlos del Castillo Negrete/ **M**: Juan García Esquivel

Carne Asada Video/ Color/ 2 min. 42 seg./ 2001 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Alpha Star, Digit Post, Equis Cosa, Estudios Churubusco Azteca, New Art, Kodak y Cinemanía/ **D**: Taller La Matatena A. C. impartido por Jorge Valdés, con la participación de los niños José Luis Almaguer Zavala, Mariana Georgina Bojórquez Terán, Luis Alberto Casarrubias Beirana, Víctor Federico Contreras Castillo, Rosaura Andrea Escudero Olin, Alejandro García, Garcés Buendía, Isabel López Barrera, Baruch Martínez Garduño, Pablo Noriega González, José Miguel Rentería Ortega, Alejandro Vértiz Margolis y Jordi Vidauri Saiz

Catrina Posada y la gran piedra Video/ Color/ 20 min./ 2001 **P**: Fundación Mac Arthur, FONCA, Canal 22, ILCE, UCLA Animation Workshop, Walter Lantz Digital Animation/ **D** y **G**: José Ángel García Moreno/ **A**: Alejandra Hernández, Kemie Guadia, Guillermo Rendón, Armando Mejía, Jorge Villalobos, José Ángel García Moreno/ **ED**: José Luis Rueda, José Ángel García Moreno/ **M** y **S**: Juan Cristóbal Pérez Grobet/ **V**: Jesusa Rodríguez/ **Premios y reconocimientos**: Selección Oficial, World Animation Celebration, Los Angeles, California (Estados Unidos, 2001); Selección Oficial, Anima Mundi 2001, Rio de Janeiro, Sao Paulo (Brasil, 2001); Primer Premio del Sistema Nacional para la Producción de Programas de TV Cultural (México, 1999)

Cerraduras 3 min./ 1990 **P**: Universidad de Guadalajara/ **D** y **G**: Cecilia Navarro Herrera/ **V**: María Morfín Otero

Chapopote, historia de petróleo, derroche y mugre 16 mm/ Color/ 48 min./ 1980 **P**: UNAM: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ **D**: Carlos Mendoza, Carlos Cruz, Daniel Tourón/ **ED** y **S**: Carlos Mendoza/ **M**: Marcial Alejandro, Les Luthiers/ **V**: Enrique Velazco

Charrrotitlán 16 mm/ Color/ 48 min./ 1982 **P**: UNAM: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ **PE**: Rafael Rebollar, José Iván Santiago/ **D**: Carlos Mendoza, Carlos Cruz/ **G** y **ED**: Carlos Mendoza/ **S**: Carlos Cruz, José Iván Santiago/ **M**: José Iván Santiago

Cocktail Molotov 35 mm/ Color/ 3 min./ 1998 **P**: IMCINE, CONACULTA, José Ángel García Moreno/ **D, G** y **ED**: José Ángel García Moreno/ **F**: Ciro Cabello, Annando Mejía/ **A**: Valeria Gallo, Kemi Guaida, Luis Landa, Guillermo Rendón, José Ángel García Moreno/ **M**: Juan Cristóbal Pérez Grobet, Iraida Noriega/ **Premios y reconocimientos**: Selección Oficial, Festival International du Film d'animation, Annecy (Francia, 2000); Selección Oficial, Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara (México, 2000); Mención Especial, Festival de Cine de la Ciudad de México (México, 1999)

Cómo preparar un sándwich 35 mm/ Color/ 2 min./ 1997 **P**: Universidad de Guadalajara, Dédalus, Ad Ideas, Rigoberto Mora/ **D, F, A, G**: Rigoberto Mora/ **AD**: Antonio Ortuño/ **IO**: Guillermo del Toro/ **FOND**: Antonio Ortuño, Ricardo Godoy/ **AGR**: Guillermo Vaidovits, Guilermo del Toro, Lorena Newton, Cucamonga Films, José Antonio Chávez, Carlos Carrera, Ad Ideas, Juan Muñoz, Antonio Muñoz, Juan Carlos Muñoz, Luis Antonio Muñoz, Antonio Urrutia, René Castillo, Germán Gallardo, Sergio Arredondo, Gustavo Briceño

Cristo en blue jeans 16mm/ 1979 **P** y **D**: Gerardo Garza Fausti

Crónicas de Manhatitlán 16 mm/ Color/ 7 min./ México-Estados Unidos 1999-2000 **P**: Fideicomiso Para la Cultura México-Estados Unidos (FIDE), Felipe Galindo/ **D, G** y **A**: Felipe Galindo/ **F**: Gary Becker/ **ED**: Sal Mallimo/ **S**: Josh Colow/ **DA**: Felipe Galindo/ **M**: Josh Colow, Cuchumbe

Crónicas del caribe 16 mm/ Color/ 32 min./ 1982 **P**: Taller de Animación A. C. (Francisco López, Ramiro Sandy y Roberto Sosa)/ **PE**: Kinesis Film/ **D**: Emilio Watanabe, Francisco López/ **G**: Ricardo Zarak, Francisco López, Emilio Watanabe, Diego de la Tejera y Pablo Perelman/ **DIS**: Abdías Manuel, Emilio Watanabe, Enrique Martínez y Francisco López/ **A**: Emilio Watanabe, Enrique Martínez Maurice, Juan Martínez y Abdías Manuel/ **AS**: Natividad Salinas, Teresa Candela, Francisco López, Edmundo Herrera, Marcos Miller y Jesús Espino/ **C**: Germán Favila, Georgina Ledesma, Lucy Argüello, Telma Argüello, Georgina Pérez, Amado López, Teresa Candela, Gloria Mulpira, Irma Iranzo, Rebeca Trejo y Roberto Sosa/ **FOND**: Pia Williamson, Germán Favila, Virginia del Campo, Paula Sánchez y Huguette Genetti/ **F**: Francisco López y Ramiro Sandy/ **M**: Grupo Isla/ **V**: Lily Taylor, Mario Díaz Mercado, Fernando Czela, Germán Palomares, Mario Antonio da Silva y Gabriela Cedillo/ **ED**: Emilio Watanabe, Francisco López, Cato Estrada y Penny Simpson/ **Colaboración**: Grupo Experimental de Cine, Panamá/ **Premios y reconocimientos:** Ariel Especial (México,1983); Gran Premio Coral del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana (Cuba, 1982); Premio Especial del Festival de Cine de Bilbao (España, 1982).

4 maneras de tapar un hoyo 35 mm./ Color/ 7 min. 5 seg./ 1995 **P**: Jaime Ponce Barandika, José Luis Rueda Reyes, Universidad Iberoamericana, Instituto Mexicano de Cinematografía **D**: Guillermo Rendón Rodríguez y Jorge Villalobos de la Torre/ **G**: José Castro/ **A**: Kemie Guaida, Carlos Rodríguez, Dionisio Cevallos, José Castro, Mónica Alcázar, Guillermo Rendón, Jorge Villalobos/ **F**: Jorge Mercado y Hugo Mercado/ **ED**: Daniel Medero/ **M**: Zbigniew Paleta/ **Premios y reconocimientos:** Selección Oficial en el 49 Festival Internacional del Film, Cannes (Francia, 1996); Jaguar de Oro, Festival de Cancún (México, 1996); Mención, XI Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara (México,1996); Tercer Lugar, XVIII Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba, 1996)

Del espíritu de las máquinas Video/ Color/ 20 Min./ 1996-97 **P**, **D** y **G**: Estrella Carmona, Eduardo Laufer/ **M**: Skinny Puppy, Borghesia, Sotto Voce, Front Line Assembly/ **DA**: Estrella Carmona

Demostración de la ley de causa y efecto Video/ Color/ 40 seg./ 1997 **P**, **D**, **F** y **ED**: Héctor Pacheco/ **A**: Héctor Pacheco, Mario Pons, Rodrigo Ponce, Jonás González/ **DA**: Héctor Pacheco, José Martínez Quintero/ **Premios y reconocimientos:** Primer lugar en el Concurso Libera tu Mente, MTV Latin America, 1997.

Desde adentro 35 mm./ Color/ 10 min./ 1996 **P**: Dominique Jonard, Instituto Mexicano de Cinematografía, The John D. And Catherine T. Mac Arthur Foundation, The Rockefeller Foundation, Pablo Baksht, José Ramón Mikelajáuregui, Dominique Jonard/ **D**: Dominique Jonard/ **G**: Dominique Jonard, sobre sugerencias de los niños del Albergue Tutelar de Morelia, Michoacán/ **F**: Mario Noviello, Dominique Jonard/ **DIB** y **V**: Niños del Albergue Tutelar de Morelia, Michoacán/ **A**: Dominique Jonard/ **M**: Eduardo Solís Marín/ **S**: Rogelio Villanueva/ **ED**: Rodolfo Montenegro/ **Premios y reconocimientos:** Mejor Cinta de Animación, Festival Internacional de Cortometraje de Santiago (Chile, 1996); Primer Coral, Festival de Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba, 1997); Mejor Animación, Festival de Cine Internacional de Cine de Seúl (Corea, 1997); Silver Spire, 41 Festival Internacional de Cine de San Francisco (Estados Unidos,1998).

Día de Puerto Rico 16 mm/ Color/ 4 min. 45 seg./ 1977 **D**: Francisco López/ **C**: Lisa Mayer/ **M**: Ladi, Frank Ferrer/ **COL**: Douglas Sánchez, Carlos Bustamante

Diestro contra siniestro 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **G**: Ernesto Terrazas/ **A**: Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Ernesto López, Richard Kent Jones/ **FOND**: Luis Strempler/ **M**: Juan García Esquivel/ **F**: Carlos del Castillo Negrete

Directo al clavo Video/ Color/ 1 min./ 1998 **P**: Ricardo Suárez Pereyón Aveleyra para Ruperstronix/ **D**, **F**, **A**, **ED** y **M**: Ricardo Suárez Pereyón Aveleyra

El árbol de la chicoca 16 mm/ Color/ 2 min./ 1992 **P**: Centro de Ayuda a Mujeres Violadas A. C. (CAMVAC)/ **D**: Artemisa Baena

El carero de don Chi 16 mm./ Color/ 5 min. / 1990 **P**: Instituto Nacional Indigenista/ **D**: Dominique Jonard/ **CE**: José Luis Martínez/ **PE**: Alfonso Muñoz/ **G**, **DIB** y **V**: Cecilia Reyes, Gerardo Ramírez, Roberto García y Gabriel R. Quiroz (niños de Ihuatzio, Michoacán)/ **AGR**: Centro Coordinador Indigenista de Patzcuaro, Taller Tarimú de Ihuatzio, Mich., Palacio de Huitzimengari de Patzcuaro, C. E. S. E. de Patzcuaro, Sistema Michoacano de Radio y Televisión/ / **Premios y reconocimientos:** Mención, Primer Festival Internacional de Video del Caribe (México, 1991), participa en la Muestra "Les ecrans du Mexique" (Las Pantallas de México)

El cerdo Video/ Color/ 8 seg./ 1996 **P**: Santiago Espejel, Dominique Jonard/ **D**, **G** y **F**: Santiago Espejel/ **M**: Carlos Alvarado

El chauistle 16 mm/ Color/ 47 min./1980 **P**. UNAM: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ **D**, **G**, **F** y **A**: Carlos Cruz y Carlos Mendoza **V**: Enrique Velasco **Premios y reconocimientos:** Ariel al Mejor Cortometraje (México, 1982)

El compa Clodomiro y el capitalismo 16 mm/ Color/ 5 min./ México, Argentina, Nicaragua1980-1981 **P**: Cine Sur, Cine en la Base, Ministerio de Planificación del Gobierno de Nicaragua/ **D**, **G** y **A**: Cine Sur/ **M**: Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy

El compa Clodomiro y el trabajo 16 mm/ Color/ 5 min./ México, Argentina, Nicaragua1980-1981 **P**: Cine Sur, Cine en la Base, Ministerio de Planificación del Gobierno de Nicaragua/ **D**, **G** y **A**: Cine Sur/ **M**: Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy

El compa Clodomiro y la economía 16 mm/ Color/ 5 min./ México, Argentina, Nicaragua1980-1981 **P**: Cine Sur, Cine en la Base, Ministerio de Planificación del Gobierno de Nicaragua/ **D**, **G** y **A**: Cine Sur/ **M**: Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy

El compa Clodomiro y la explotación 16 mm/ Color/ 5 min./ México, Argentina, Nicaragua1980-1981 **P**: Cine Sur, Cine en la Base, Ministerio de Planificación del Gobierno de Nicaragua/ **D**, **G** y **A**: Cine Sur/ **M**: Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy

El conejo que quería visitar la luna 16 mm/ Color/ 4 min./ 1988 **P**: Consejo Nacional de Fomento Educativo/ **D**: Martha Flores, Alejandra Hernández/ **G**: Martha Flores

El Cucaracho 35 mm/ Color/ 8 min./ 1957 **P**: Valmar/ **D**: Ernesto Terrazas **A**: Jose L. Tamayo, Eduardo Olivares, Julio Guerrero, Ignacio Rentería, Carlos Manríquez, **F**: Carlos del Castillo Negrete/ **M**: Rafael de Paz

El deporte clásico 16 mm/ Color/ Color/ 24 min./ 1968 **P** y **D**: Fernando Ruiz

El gran acontecimiento 35 mm/ Color/ 32 min./ 1981 **P**: Buena Nueva A. C., Antonio Roqueli/ **D**: Fernando Ruiz/ **G**: Cristian Caballero, basado en el relato de Antonio Valeriano/ **M**: José Antonio Zavala/ **DDV**: Alberto Gavira/ **V**: Claudio Brook/ **A**: dirección: Daniel Martínez; animación: Ismael Linares, Marco Antonio Pacheco, Julio Guerrero, Ignacio Rentería, Miguel Arellano, Moisés Velasco, José Marín/ **PE**: Agustín Rodríguez/ **DIS**: Moisés Velasco/ **C** y **DEL**: Gerardo Jiménez/ **E**: Israel Vilchis, José Luis Vázquez/ **F**: Guillermo Sánchez, Hugo Mercado, Jorge Mercado/ **ED**: Fernando Belina/ **DOB**: Enrique Rodríguez/ **EST**: ANIMART

El héroe 35 mm./Color/ 5 min./ 1993 **P**: Instituto Mexicano de Cinematografía, Pablo Baksht Segovia/ **D**: Luis Carlos Carrera/ **AS**: David Pinto, Lourdes Villagómez/ **F**: Hugo Mercado, Jorge Mercado/ **L**: Luis Carlos Carrera/ **A**: Luis Carlos Carrera, Francisco Licea, Enrique Martínez, Felipe Morales, Julio Guerrero, Héctor Arellano/ **FOND**: Germán Favila, Lilia F. Riquer, Francisco Mora/ **M**: Gabriel Romo/ **S**: Jorge Romo, Gabriel Romo/ **E**: Gustavo Huerta, Fernando Castro, Espartaco Durán/ **ED**: Daniel Medero/ **C**: Enriqueta Martínez, Alejandra Ojeda/ **DEL**: Cristóbal Gutiérrez/ **Premios y reconocimientos:** Palma de

Oro, Festival Internacional de Cine, Cannes (Francia, 1994); Ariel, Mejor Cortometraje de Animación (México, 1994); Mención Especial de la Revista Dicine, IX Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara (México,1994); Premio Pitirre, Festival de San Juan Cinemafest (Puerto Rico, 1994); Primer Premio, Festival de La Habana (Cuba,1994).

El hijo pródigo 16 mm/ Color/ 4 min./ 1984 **P**: Universidad Iberoamericana, Centro de Capacitación Cinematográfica/ **D**, **A** y **F**: Luis Carlos Carrera

El muro 35 mm / Color/ 6 min./ 1998 **P**: CONACULTA, IMCINE, Art-Naccó Industries, Rossana Arau, Sergio Arau/ **D**, **G** y **ED**: Sergio Arau/ **A**: Sergio Arau, Cuauhtli Arau Méndez/ **M**: Juan Colomer/ **S**: Matías Lanzi/ **Premios y reconocimientos:** Mención Especial del Jurado, XXVII Festival Internacional de Cine de Huesca (España, 1999); Segundo Premio de Cortometrajes de Animación; Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba, 1999); Mayahuel al Mejor Cortometraje, XIV Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara (México, 1999).

El músico 16mm/ Color/ 1964 **D**: Fernando Ruiz/ **Premios y reconocimientos:** Concurso de cortometrajes de Guadalajara, 1964.

El octavo día 35mm/ Color/ 15 min. / 2000 **P**: Universidad de Guadalajara, IMCINE, FONCA, PEMEX, JIMD, Guillermo del Toro, Pedro Córdova, Rigoberto Mora, Patricia Urzúa, Juan José Medina y Rita Basulto **G**: Juan José Medina/ **A**: Juan José Medina y Rita Basulto/ **F**: Sergio Ulloa/ **ED**: Miguel G. Navarro/ **S**: Farhid Martínez, Carlos Aguilar/ **M**: Farhid Martínez, Efraín Reyes

El Principito 16 mm./ Blanco y negro/ 28 min./ 1960 **D**: Julio Pliego/ **G**: Julio Pliego y Eduardo Lizalde, sobre la novela homónima de Antoine de Saint-Exupéry/ **DIB**: Eduardo Lizalde/ **F** y **Ed**: Julio Pliego/ **V**: Pedro Ferriz, Enrique Lizalde

El tesoro de Moctezuma (Versión con Chema y Juana) 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1937 **P**: AVA/ **D**: Alfonso Vergara Andrade/ **A**: Jorge Aguilar, Rubén Galván Arias, Luis Aguilera, Víctor Laverde, Carlos Sandoval, Ranulfo López/ **M**: Evaristo Tafoya

El tesoro de Moctezuma (Versión con Paco Perico) 35 mm / Color / 8 min. / México, *circa* 1935 **P**: AVA/ **D**: Alfonso Vergara Andrade/ **Ad**: Adaptación/ **A**: Roberto Marín, Leopoldo Zea Salas, Jorge Aguilar/ **E**: Rafael López

¿Era una estrella? Video/Color/ 2 min./ 2001 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., y el Taller El Pibe de Santa Fe, Argentina, con el valioso apoyo de Estudios Churubusco Azteca, Talento Post, La Abuela Records y Virgin/ **D**: Taller de La Matatena A. C. impartido por Teresita Cherry y Claudia Ruiz, Taller El Pibe, Santa Fe, Argentina, con los niños Domingo Fernández Collado, Emilio Fernández Collado, Daniela Discépolo Bustos, Julia Discépolo Bustos, Mariana Hamui Calderón, Andrea Cardona Martínez, Diego Fernández de la Reguera, Miguel Bautista Olvera, Héctor Bautista Olvera

Escape del circo Video/ Color/ 5 min./ 1987 **P**: Sistema Michoacano de Radio y Televisión/ **D**: Dominique Jonard/ **G**: Mónica Navarro, José Esteban Luna, Armando Martínez, Rogelio Figueroa, Omar Bazan, Benjamín Fuentes, Julio Ernesto Ortiz, Mario Alberto Dimaz/ **Premios y reconocimientos:** Mención, Primera Bienal de Video (México)

Evolución Video/ Color/ 21 min./ 1989 **P**: Sistema Michoacano de Radio y Televisión/ **D** y **G** : Dominique Jonard

Focus Video/ Color/ 3 min. 45 seg./ 1997 **P**: Blirap/ **D**, **F** y **A**: Rodrigo Mascareño/ **G**: Julio Toledano/ **M**: Stoa

Fosfenos 35 mm/ B/N/ 3 min./ 2002/ **P**: Sendel Producciones S. A. de C. V., Erwin Neumaier/ **D**: Erwin Neumaier/ **G**: Erwin Neumaier y Erick Beltrán/ **A**: Erick Beltrán/ **F** y **ED**: Erwin Neumaier/ **M** y **S**: Jacobo Lieberman, Leonardo Heiblum

Fue por lana 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Pat Matthews /**AD**: Ernesto Terrazas/ **DIS**: José Luis Tamayo/ **A**: Carlos Sandoval, Claudio Baña, Ernesto López, Richard Kent Jones, Ignacio Rentería/ **FOND**: Luis Strempler/ **F**: Carlos del Castillo Negrete/ **M**: Juan García Esquivel

Fútbol primitivo Video/ Color/ 2 min./ 2000 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Filmoteca de la UNAM y Sony de México/ **D**: Taller de La Matatena, A.C. impartido por Jorge Valdés, con los niños Diana Berenice Buendía Pérez, Carolina Alejandra Clavel Flores, Laura Susana Cruz Calva, Luis Fernando Díaz de la Vega, Alberto Diego Ávila, Carlos Federico Diego Ávila, Mario Germán Flores Ocampo, Alfredo Joshua Gallardo Tenorio, Ulises García Hernández, Carlos Alfonso Herrera Román, Saúl Estuardo Mejía Díaz, Guillermo Ortiz Pichardo, Cristina Pacheco, Silvia Pacheco, Stephany Palacios, Daniel Rendón Castro, Diego Trujillo Pisanty/ **Premios y reconocimientos:** Mejor Animación Creativa, Festival Kids For Kids, Tesalónica (Grecia, 2001)

¿Gustas? 16mm/ Color/ 38 seg./ 1997 **P**: Coordinación de Medios, Universidad de Guadalajara, Rigoberto Mora, Gustavo Domínguez/ **D**: Rigoberto Mora, Francisco Payó/ **G**: Rigoberto Mora, Gustavo Domínguez/ **F**: Rigoberto Mora/ **PE**: Lorena Rossete

Hasta los huesos 35 mm/ Color/ 12 min./ 2001 **P**: IMCINE, Calavera Films, Roberto Rochín, San Pedro Post, Alejandra Guevara/ **D**, **G** y **ED**: René Castillo/ **A**: René Castillo, Luis Téllez/ **F**: Sergio Ulloa/ **S**. Gabriel Romo, Edgar Morales/ **DA**: Cecilia Lagos/ **M**: Café Tacvba; ("La Llorona", con arreglos de Marco Morell interpretada por Eugenia León) **V**: Bruno Bichir, Daniel Cubillo, Claudia Prado, Celso García y María Urtuzuastegui/ **Premios y reconocimientos**: Premio del Jurado Oficial "Mayahuel", Premio de la Crítica Nacional, Premio "Cinemared", Premio "Guerrero" de la Prensa, XVI Muestra de cine Mexicano en Guadalajara (México, 2001); Premio a la Mejor Opera Prima "Jean-Luc Xiberras",Premio del Jurado Infantil "Channel J - Junior Jury", Mención Especial de la Crítica Internacional FIPRESCI, International Animated Film Festival, Annecy, (Francia, 2001); Premio "Danzante de Oro" al Mejor Cortometraje Iberoamericano, Premio "Canal Plus", Mención Especial del

Jurado Internacional, Mención Especial del Jurado de Jóvenes, Festival Internacional de Cine de Huesca (España, 2001); Primer Lugar por el Jurado Oficial, Premio de la Prensa al Mejor , Festival Expresión en Corto, Guanajuato (México, 2001); Primer Lugar en la Categoría de Animación, Palm Springs International Short Film Fest(Estados Unidos, 2001); Primer Lugar en la Categoría "Stop-Motion" Profesional, World Animation Celebration WAC, Los Angeles (Estados Unidos, 2001); Premio Especial del Jurado, 5th Seoul International Cartoon & Animation Festival – SICAF (Corea, 2001); Mejor Película de Animación en la Categoría de Operas Primas, Festival Internacional de Animación "KROK" (Ucrania, 2001); Premio del Jurado al Mejor Cortometraje de Animación, Laguna Beach, California (Estados Unidos, 2001); Mejor Cortometraje de Animación, 8° Festival Internacional de Cine de Valdivia (Chile, 2001); Premio "Golden Dove" al Mejor Cortometraje de Animación, 44Th International Leipzig Festival for Documentary and Animated Film (Alemania, 2001); Mención especial del Jurado, Semana de Cine Fantastico y de Terror de San Sebastián (España, 2001); Mejor Cortometraje de Animación, 8º Festival Internacional de Jovenes Realizadores de Granada (España, 2001); Mención Especial del Jurado, Premio de la Prensa "Alves Costa", 25th Cinanima International Animation Festival, Espinho (Portugal, 2001); Gran Premio del Jurado Oficial, "Barrilete de Oro", al Mejor Filme para Niños, Premio del Jurado Oficial, "Barrilete de Plata", al Mejor Cortometraje de Animación, Premio del Jurado de Niños y Jóvenes, Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, Mar del Plata (Argentina, 2001); Premio Mesquite "Best First Film", 25th San Antonio CineFestival (Estados Unidos, 2002); Primer Premio "Coral" a Mejor Animación, 23 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana (Cuba, 2001); Premio "Bolívar Films" a Mejor Animación, 3er Festival de Cine de Caracas, (Venezuela, 2002)

Huevocito: asesinato de Mickey Video/ Color/ 40 seg./1997 **P**: UNAM Campus Acatlán/ **D** y **G**: Raymundo Castillo/ **F** y **ED**: Roberto Soto/ **A**: Raymundo Castillo, Victoria Soto, Aidé Contreras, Roberto Soto/ **DA**: Raymundo Castillo, Victoria Soto

Itziguari 16 mm./ Color/ 5 min./ 1990 **P**: Instituto Nacional Indigenista/ **D**: Dominique Jonard/ **CE**: José Luis Martínez/ **PE**: Alfonso Muñoz/ **G**, **DIB** y **V**: Cecilia García H., Diana García H., Carmen García, Daniel Reyez, Verónica C. Quiroz, María de Lourdes Reyes y Alicia Reyes (niños de Ihuatzio, Michoacán)/ **AGR**: Centro Coordinador Indigenista de Patzcuaro, Taller Tarimú de Ihuatzio, Mich., Colectivo Artístico de Morelia, Palacio de Huitzimengari de Patzcuaro, C. E. S. E. de Patzcuaro, Sistema Michoacano de Radio y Televisión/ **Premios y reconocimientos:** Mención, Primer Festival Internacional de Video del Caribe (México, 1991), participa en la Muestra "Les écrans du Mexique" (Las pantallas de México)

Jorobita 16mm./ Color/ 4 min./1986 **P**: Centro Universitario de Estudios Cinemato gráficos/ **D**: Laura Iñigo/ **A**: Rodolfo Negrete, Ivett Gonem y Ángeles Luna/ **S**: Luis Schroeder

Juárez 16 mm/ Color/ 12 min./ 1972 **P**: Banco Nacional Cinematográfico/ **D** y **G**: Juan Ramón Arana/ **ED**: Cesáreo Sánchez, Jorge Ramírez/ **F**: Jorge Mercado, Víctor Rivera/ **M**: Federico Arana/ **SUT**: Miguel García S./ **A**: Eduardo Rodríguez, Demetrio Sánchez, Rafael Tejada/ **E**: Tomás Meraz, César Jiménez/ **S**: Jesús Santana/ **V**: Luis Heredia

La canción de la sirena 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **G**: Ernesto Terrazas/ **A**: Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Ernesto López, Richard Kent Jones, Claudio Baña/ **FOND**: Luis Strempler/ **M**: Juan García Esquivel/ **F**: Carlos del Castillo Negrete

La cucaracha 35mm/ Color/ *circa* 1935 **P**: AVA-COLOR, Roberto Morales/ **D**: Carlos Sandoval, Jorge Aguilar, Rubén Galván, Arnulfo López, Luis Aguilera, Víctor Laverde

La degénesis 35 mm./ Color/ 10 min./1997 **P**: Instituto Mexicano de Cinematografía, Dominique Jonard, Patricia Rigen/ **D**, **G**, y **A**: Dominique Jonard/ **F**: Dominique Jonard, Mariano Rodríguez/ **ED**: Roberto Montenegro/ **S**: Hernani Villaseñor/ **M**: Eduardo Solís

La flauta de Bartolo o la invención de la música Video/ Color/ 30 min./ 1997 **P**: Secretaria de Educación Pública, Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE)/ **D**: Paul Leduc/ **A**: Jaime Cruz, Angie Santamaría, Antonio Cerdán, Mayra González/ **DIS**: Juan Morales/ **M**: Héctor Infanzón/ **F**: Jaime Cruz

La gran obra 16 mm/ Color/ 1 min./ 1996 **P**: Universidad de Guadalajara, Dédalus, Rigoberto Mora/ **D**, **G**, **F** y **A**: Rigoberto Mora/ **IO**: Antonio Ortuño/ **DIS**: Carlos Zelig/ **DIB**: Carlos Zelig, Antonio Ortuño/ **C**: Antonio Ortuño, Ricardo Godoy, Estela Alanis/ **AGR**: Jorge Riggen, José Luis Rueda, Guillermo Vaidovits

La oveja negra 16 mm/ Color/ 18 min./ 1978 **P**: Centro de Capacitación Cinematográfica, Lucero Suárez/ **D**, **G** y **ED**: Fernando Sampietro/ **F**: Fernando Sampietro y Michael Ehremberg

La paloma azul 16 mm/ Color/ 11 min./ México-Japón 1989 **P**: Sakura Motion Pictures, Kinam/ **D** y **ED**: Luis Carlos Carrera/ **DAS**: José Luis García Agraz, Takashi Sugiyama/ **G**: Ignacio Ortiz Cruz/ **A** y **L**: Emilio Watanabe/ **A**: Enrique Martínez, Alejandro Aguirre, Marco de la Cruz, Rodolfo Segura, Ricardo Vázquez/ **AS**: José Ruelas, Ignacio Durán, Carmen Barjau, Hugo Rodríguez, María Rodríguez, Patricia González, Teresa Candela, José Lombardo, María Elena Castro/ **FOND**: Carmen Favila, Francisco Miranda, Luis Gómez, Cristina Dorantes, Juan Martínez/ **C**: Taller de Animación A. C., Magdalena Juárez, Olga Blancas, Juana Cruz, Alicia Gasca, Gabriela Favila, Francisco Mira, José Luis Espinoza, Sara Carrera, Juana Pozos/ **M**: Gerardo Suárez (Canción original de Tonatiuh de la Sierra)/ **F**: T. Nashimura Studio/ **S**: Secuencia 2000, Publiservicios de México, Tavac/ **CR**: Jorge Medina/ **LAB**: Imagica

La persecución de Pancho Villa 16 mm/ Color/ 8 min. 30 seg./ 1978 **P** y **D**: Cine Sur/ **G**: Martín Salinas, Cristina Rocha, Liliana Mazure/ **DIB** y **FOND**: Arnoldo Federico/ **DIS**: Martín Salinas/ **A** y **F**: Carlos Grätzer, Martín Salinas, Roberto Menéndez/ **ED**: Carlos Grätzer/ **M**: Grupo Mascarones

La señal Video/ Color/ 30 min./ 1997 **P**: Adalberto Gallo/ **D**: Fernando Ruiz/ **G**: Alberto Robert/ **A**: Daniel Martínez, Salvador Domínguez, Fernando Ruiz Rendón/ **M**: Julio Salazar

La vida de las abejas 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1937 **P**: AVA/ **D**: Alfonso Vergara Andrade/ **A**: Jorge Aguilar, Rubén Galván Arias, Luis Aguilera, Víctor Laverde, Carlos Sandoval, Ranulfo López/ **M**: Evaristo Tafoya

Largo es el camino al cielo 35 mm/ 8 min./ Color/ 1997 **P**: Corazón de Melón, IMCINE, Mark Liwerant, Guillermo Rendón, Patricia Riggen/ **D**: José Ángel García Moreno/ **F**: Visiongraphics, Mario Noviello/ **ED**: Joselo Rueda/ **M** y **S**: Juan Cristóbal Pérez Grobet/ **DA**: José Ángel García Moreno/ **A**: Martina Totazuerová, Kemi Guadia, Alejandra Hernández, Jorge Villalobos, Luis Landa, Guillermo Rendón, José Ángel García Moreno/ **Premios y reconocimientos**: Nominación al Ariel por Mejor Cortometraje de Animación (México, 1999); Selección Oficial, Festival Internacional de Cortometrajes, Sao Paulo (Brasil, 1999); Coral, Festival de Cine de la Habana (Cuba, 1998); Selección Oficial, Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara (México, 1998)

Las aventuras de Oliver Twist (antes: *El pequeño ladronzuelo*) Video/ Color/ 93 min./ 1987 **P**: Mundo Animado S. A. de C. V., Elías Fernández, Miguel A. Casillas/ **D** y **G**: Fernando Ruiz/ **A**: Roberto Bustamante, Fernando Castro, Marco de la Cruz, Francisco Licea, Miguel López, Héctor Mange, Manuel Macías, Marco A. Pacheco, Ignacio Rentería/ **L**: Enrique Martínez Maurice, Javier Gómez, Ricardo Gaona, Joel Islas/ **DEL**: Jesús Ramos/ **ST**: Ricardo Fernández, Fernando Ruiz Rendón, David Martínez, Ignacio Rentería/ **DIS**: Moisés Velasco, Fernando Ruiz/ **C**: Leticia Sarabia/ **E**: José L. Vázquez, Rubén Rojas, Ricardo Gaona, Joel Islas, Arturo Márquez, José A. Rejón/ **F**: Jorge Mercado, Hugo Mercado/ **ED**: Leandro de Gante/ **M**: Plácido Domingo Jr.

Las brocerías de Brozito 35 mm/ Color/ 7 min./ 1993 **P**: Malt Bisney's **D**: Héctor Arellano/ **G**: Roberto Ruiz, Roberto Hernández/ **AD**: Víctor Trujillo/ **L**: Isaac García, Jonathan Romero/ **A**: Julio Guerrero, Héctor Arellano/ **AS**: René Delgado, Juan Mejía, J. Alfredo Hinojosa, Juan Sandoval, Gustavo Aguilar/ **DA**: J. Jesús Durán/ **C**: María de los Ángeles Guzmán, Gustavo Aguilar, Juan Sandoval, Juan Mejía, René Delgado, J. Alfredo Hinojosa/ **FOND**: J. Jesús Durán/ **F**: Hugo Mercado, Jorge Mercado/ **M**: Trujillo, Gómez, Abrego y Ardón (*Rap de Brozo*, Discos Poly-Gram, 1991)/ **DDV**: Carolina Padilla/ **V**: Víctor Trujillo, Cristina Pouliot, Carmen Martínez/ **PP**: Friends, S. A./ **AGR**: Guillermo Calderón, Juan Fenton, Roberto Herce, Oscar Ruiz

Las tripas del grifo 16 mm/ Color/ 5 min./ 1976 **P**: A-Luz-cine/ **D**: Mark J. Miller/ **COL**: Huguette Genetti/ **F**: Eduardo Obregón

Ligia Elena 16 mm./ Color/ 6 min./ México-Puerto Rico, 1983 **P**: Animación Boricua Inc./ **D**: Francisco López y Abdías Manuel/ **FOND**: Cecilia Lemus y Guadalupe Sánchez/ **M**: Rubén Blades

Los animales Video/ Color/ 27 min./ 1995 **P**: Videomúsica, Dirección General de Culturas Populares de la SEP, CONACULTA/ **D** y **G**: Paul Leduc/ **A**: José Antonio Vidaña, Eduardo González, Emilio Ramos, José García Zavaleta, Alejandro Flores, Juan Pablo García, Carlos Orozco, Paula Rodríguez, Brenda Sánchez/ **M**: Canciones tradicionales interpretadas por Cecilia Toussaint, Jaime López y Oscar Chávez

Los changuitos 35 mm/ Color/ 1 min. 30 seg./ 1995 **P**: Consejo Nacional de Fomento Educativo, María Negra Production/ **D** y **G**: José Luis Rueda, Jorge Villalobos, Guillermo Rendón/ **A**: Dionisio Cevallos, Guillermo Rendón, Daniel Martínez, Samir Chehaibar, José Luis Rueda/ **M**: Café Tacvba

Los cinco cabritos y el lobo 35 mm / Color / 6 min. / *circa* 1937 **P**: AVA, Roberto Morales/ **D**: Alfonso Vergara Andrade/ **A**: Bismarck Mier, Rubén Galván Arias, Luis Aguilera, Víctor Laverde, Carlos Sandoval/ **M**: Evaristo Tafoya

Los cortos de Quintito 16 mm./ Blanco y negro/ 3 min./ 1952 **D**: Antonio Gutiérrez

Los cuatreros 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Tom McDonald y Carlos Sandoval/ **AD**: Ernesto Terrazas/ **DIS**: José Luis Tamayo y Ernesto Álvarez/ **A**: Miguel García, Fernando Castro, Miguel Arellano, Arnulfo Rivera, Eduardo Rodríguez, Carlos Sandoval, Ignacio Rentería/ **FOND**: Luis Strempler, Sergio de la Torre, Joaquín Camacho/ **F**: Carlos del Castillo Negrete y Jorge Mercado/ **M**: Juan García Esquivel

Los diez derechos del niño (fragmento) 35 mm/ Color/ 5 min./ 1978 **P**: UICEF/ **EST**: PRO-ANI-MAR/ **D**: Fernando Ruiz/ **G**: Carolina Villalba/ **A**: Ismael Linares, Daniel Martínez, Carlos Ramírez/ **E**: Rodolfo García, José Luis Velásquez/ **F**: Víctor Peña/ **PE**: Alberto Campillo/ **M**: Nino Rota

Los jijos de la crisis 16mm/ Color/ 43 min./ 1985 **P**: Dirección General de Personal Académico, UNAM; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ **D**, **ED** y **G**: Carlos Mendoza/ **F**: César Taboada, Emmanuel Tacama Pérez/ **A**: Laura Iñigo

Los mejores deseos 16 mm/ Color/ 15 min./ México-Japón 1991 **P**: Sakura Motion Pictures, Kinam/ **PE**: Eji Mirayama, José Ramón Mikelajáuregui/ **D** y **A**: Luis Carlos Carrera/ **DAS**: Chinami Namba/ **G**: Carlos Carrera (Línea conceptual: Gabriela Rodríguez)/ **A**: Alejandro Aguirre, David Martínez, Ignacio Miranda/ **FOND**: Magdalena Acosta/ **DEL**: Reynaldo Martínez/ **C**: Germán Favila, Lilia Figueroa, Martín Miranda, Natividad Salinas, Taller de Animación A. C. / **M**: Ric Clark/ **F**: Orange Staff Production, Hiro Animation Stan/ **GR y DOB**: Tavac/ **CR**: Copy Rapid/ **LAB**: Sony P. C. L.

Los supermachos 16 mm/ Color/ 3 min. / 1969 **P**: Pasa/ **D**, **AD** y **A**: Carlos Sandoval

Los supersabios 35mm/ Color / 78 min./ 1977 **P**: América Cinematográfica, S. A.-Jorge Nacif F./ **D**: Anuar Badín Z./ **DA**: Ángel Cantón, César Cantón, José Marín/ **G**: José Luis García Agraz, Anuar Badín/ **F**: Rubén Traconis, Luis Fernández, Anastasio Huerta/ **DIS**: Enrique Martínez/ **A**: Estudios Kinemma: Antonio Pacheco, J. Manuel Macias, Demetrio Sánchez, José Luis Padilla, Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Rafael Tejada, Arnulfo Rivera, Carlos Anaya, Enrique Martínez y Abdías Manuel/ **ED**: Rafael Morales, Gilberto Macedo, Antonio Gracia/ **E**: Raul Vilchis Huitrón, José Luis Fernández, Germán Favila, Antonio Álvarez, Luis Gerardo López/ **M** y **S**: Neiman Tillar, Martha Cano, Jesús Rincón/ **DDV**: Jorge Arvizú/ **V**: Azucena Rodríguez, Carlos Riquelme, Carlos Becerril, Zaide Gutt, Santiago Gil/ **EST**: Estudios Churubusco, Estudio Kinemma S. A.

Los tres reyes magos 35mm/ Color/ 85 min./ 1974 **P**: Adolfo López Portillo, Fernando Ruiz, CONACINE, CFA de México, CINSA/ **D**: Adolfo López Portillo/ **DA**: Fernando Ruiz/ **G**: Adolfo López Portillo y Emilio Carballido, sobre un argumento de Rosario Castellanos/ **A**: Enrique Martínez, Daniel Martínez, Ismael Linares, Moisés Velasco, Rafael Escudero, Juan Manuel Macias/ **FOND**: Israel Vilchis, Rolando

Ruccione, Carlos Rodríguez/ **ED**: Pedro Velásquez/ **F**: Víctor Peja, Francisco Montera/ **M**: José Antonio Zavala, Adolfo López Portillo/ **V**: David Reynoso, Antonio Raxel, Manuel de la Llanta, Alberto Gavira, Armando Goria, Víctor Alcocer, Guillermo Portillo Acosta, Fernando Ruiz, José Lavat, Azucena Rodríguez, Rocio Villagarcía, Olga Donadio, Mónica Serna.

Lotería 16 mm/ Color/ 12 min./ 1976 **P**, **G** y **D**: Lourdes Grobet

Malapata 35 mm/ Color/ 15 min./ 2000 **P**: IMCINE, Magia Negra Producción, Edgar Díaz Guerrero/ **G**: Ulises Guzmán Reyes **A**: Felipe Morales Y./ **F**: Jorge Mercado, Hugo Mercado/ **S**: Carlos Aguilar Zafra, Jorge López Romero/ **M**: Jorge Reyes/ **V**: Alejando Camacho y Luis Alfonso Eguía

Malayerba nunca muerde 16mm/ Color/ 8 min./ 1988 **P**: Universidad Iberoamericana y Centro de Capacitación Cinematográfica/ **D**, **G**, **F**, **A**, y **ED**: Luis Carlos Carrera/ **AS**: Marie France Porta/ **E**: Luis Carlos Carrera y Marie France Porta/ **M**: Manuel Rocha/ **Premios y reconocimientos:** Carabela de Plata, Festival de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, España, 1998; Finalista, III Animation Celebration, Los Angeles, 1989, Primer lugar en la categoría de animación, II Festival de Grandes Escuelas de Cine del Mundo, Montreal, Canadá, 1990/ Mejor Película de Animación, III Festival de Escuelas de Cine de Tel Aviv, Israel, 1990.

Madre rota Video/ Color/ 2 min./ 1998 **P**: Fernando Reiset Calderón, Ricardo Sandoval Sánchez/ **D**, **A**, **ED** y **M**: Fernando Reiset/ **G** y **DA**: Ricardo Sandoval Sánchez

Manolín torero 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Emery Hawkins/ **G**: Ernesto Terrazas/ **A**: Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Ernesto López, John Richard Matthews/ **FOND**: Luis Strempler/ **M**: Juan García Esquivel/ **F**: Carlos del Castillo Negrete

Me voy de cacería 35mm/ Color/ 1943 **P**: Caricolor/ **D**: Manuel M. Moreno, Rudy Zamora, Pete Burness/ **A**: Antonio Campuzano, Ángel Zamarripa, Carlos Sandoval, Claudio Baña, Ignacio Rentería

Mi querido diario 16 mm/ Color/ 2 min./ 1992/ **P**: Centro de Apoyo a Mujeres Violadas (CAMVAC)/ **D**: Artemisa Baena

Mis sentidos en tu espera 16 mm/ 1995 **D**: Dominique Jonard, Ulises Guzmán, Luis Téllez, Alejandra Avila

Mucho macho 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Pat Matthews/ **G**: Ernesto Terrazas/ **A**: Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Ernesto López, Claudio Baña, Eduardo Rodríguez, Arnulfo Rivera, Miguel García/ **FOND**: Luis Strempler/ **F**: Carlos del Castillo Negrete, Clemente Sánchez, Jorge Mercado/ **M**: Juan García Esquivel

Música para dos 16 mm/ Color/ 13 min./ México-Japón, 1990 **P**: Sakura Motion Pictures, Kinam/ **PA**: Eji Mirayama, José Ramón Mikelajáuregui/ **D**, **DIS** y **A**: Luis Carlos Carrera/ **DAS**: José Luis García Agraz, Takashi Sugiyama/ **G**: Consuelo Garrido (Línea conceptual: Gabriela Rodríguez)/ **A**: Alejandro Aguirre, Marco de la Cruz/ **FOND**: Germán Favila, Luis Gerardo Gómez, Leonel Sagahón/ **C**: Magdalena Juárez, Alicia Gasca, Gabriela Favila, Manuel Barrientos/ **M**: Liliana Felipe (Saxofón solista: Cibila)/ **F**: T. Nashimura Studio/ **S**: Secuencia 2000, Publiservicios de México, Tavac/ **GR y DOB**: Estudio de Denise de Kalaff, Avaco Creative Studio/ **CR**: Copy Rapid/ **LAB**: Sony P. C. L.

No me acorralen 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Gerald Ray/ **AD**: Ernesto Terrazas/ **DIS**: José Luis Tamayo/ **A**: Carlos Sandoval, Claudio Baña, Ernesto López, Ignacio Rentería, Eduardo Rodríguez, Arnulfo Rivera, Miguel García/ **FOND**: Luis Strempler/ **F**: Carlos del Castillo Negrete/ **M**: Gustavo César Carreón

Noche mexicana 35 mm / BN / 6 min. / 1936 **P**: AVA, Roberto Morales/ **D**: Alfonso Vergara Andrade/ **A**: Rubén Galván Arias, Jorge Aguilar, Ranulfo López, Luis Aguilera, Víctor Laverde/ **E**: Rafael López

Noticiero cómico 16 mm/ B/N/ 5 min./ 1947/ **P**: Caricaturas Animadas de México/ **D**: Claudio Baña/ **PE**: Jesús Sánchez Rolón/ **A**: Ricardo Fernández, Carlos Sandoval, Ernesto López, Fernando Castro Leñero/ **E**: Sergio de la Torre, Luis Strempler/ **F**: Leobardo Galicia

Otra historia de perros y gatos Video/ Color/ 2 min./ 2001 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Taller El Pibe de Santa Fe, Argentina, Estudios Churubusco Azteca, Talento Post, La Abuela Records y Virgin / **D**: Taller La Matatena A. C. impartido por Teresita Cherry y Claudia Ruíz del Taller El Pibe de Santa Fe, Argentina, con la participación de los niños: Aurelia Gamboa, Paula Argüello Manzano, Rafael Barrón Ramírez, Tonatiuh Casillas Ruíz, Fernanda Hernández

Paco Perico en premier 35 mm / BN / 6 min. / *circa* 1935 **P**: AVA./ **D**: Alfonso Vergara Andrade, **A**: Roberto Marín, Leopoldo Zea Salas, Jorge Aguilar/ **E**: Rafael López

Para que no digas que no pienso en ti Video/ Color/ 3 min./ 1996 **P** y **D**: Héctor Pacheco

Polifemo 35 mm/ Color/ 2 min./ 2000 **P**: Cien Pies, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, Universidad de Guadalajara, Kodak, CCC, Ayuntamiento de Tlaquepaque, Vinculación Universitaria, Educación y Cultura, Comunicación Social- Resonancia S. A./ **G**, **D**, **A** y **ED**: Rigoberto Mora/ **F**: Sergio Ulloa/ **S**: Carlos Aguilar y Jorge Pérez

Pronto saldremos del problema 35 mm./ Color/ 4 min. 30 seg./ México-USA, 1996 **P**: Jorge Ramírez Suárez, David Hays, Gabriel Beristáin, Julie Pesusich, Pablo Baksht, Patricia Riggen, Instituto Mexicano de Cinematografía, Beret Films, Liquid Light Studios, E Films, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes/ **DIS**: Adán Zepeda/ **D**: Jorge Ramírez Suárez/ **G**: Jorge Ramírez Suárez/ **ST**: Martín Lazzarini/ **A**: Liquid Light Studios, Steve Brinca, Adam Zapeda, Don Waters/ **M** y **S**: Eduardo Gamboa, Daniel Fort/ **ED**: Daniel Fort/ **CN**: Guadalupe Ramírez/ **DA**: Michael Mazza

Querido diario 16mm/ Color/ 12 min./ 1992 **D**: Sarah Minter

Rarámuri, pie ligero 35 mm/ Color/ 10 min./ 1994 **P**: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Divagabundanimación, Dominique Jonard/ **D** y **A**: Dominique Jonard/ **G, DIB** y **V**: Niños rarámuris de la Mesa de la Yerba Buena, Chihuahua/ **ED** y **F**: Mario Noviello/ **M** y **S**: Eduardo Solís

Realidad virtual 16mm/ Color/ 30 seg./1995 **P**: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM **D** y **ED**: Carmen Islas, Lourdes Bernal, María Sánchez, Miguel Ochoa, Francisco Esqueda/ **G**: Carmen Islas/ **F**: Dominique Jonard

Roy del espacio 35mm /Color/ 90 min./ 1979-1982 **P**: Rafael Ángel Gil, Ulises Pérez Aguirre, Héctor López Carmona/ **D E** y **G**: Héctor López Carmona/ **M**: Ernesto Cortazar/ **EST**: Laboratorios Eco Films

Sabes que... (Serie de cápsulas para televisión) Video/ Color/ 2001 **P**: Argos para Disney Channel Latinoamérica/ **D**: Guadalupe Sánchez Sosa/ **G**: Nuria Gómez/ **F**: Raúl Bravo/ **MAQ**: Guadalupe Sánchez, Adriana Grajales/ **ED**: Cesar Mollinedo, Dennis Horwarth/ **V**: Jamil Atalá/ **M**: Alejandra Molina/ **PE**: Jorge Landa

Santo golpe 35 mm/ Color/ 11 min./ 1997 **P**: IMCINE/ Estudios Chrurubusco/ Alas y Raíces de los Niños, Javier Bourges, Patricia Riggen/ **D** y **A**: Dominique Jonard/ **G**: Dominique Jonard, basado en sugerencias de los niños tzetzales y tzotziles de Zinacantán, Chiapas/ **AS**: Mariano Rodríguez/ **F**: Dominique Jonard, Mario Noviello/ **ED**: Rodolfo Montenegro/ **M** y **S**: Eduardo Solís/ **DIB** y **V**: Niños tzetzales y tzotziles de Zinacantán, Chiapas/ **Premios y reconocimientos:** Ariel de Plata, 1997

Selva dentro 16 mm/ Color/ 10 min./ 1992-1993 **P**: Dirección de Actividades Cinematográficas, Filmoteca de la UNAM, Jesús Brito/ **D**: Dominique Jonard/ **PE**: Eduardo Patiño/ **FOND**: Rafael Flores, Dominique Jonard/ **Corte de figuras**: Rocío Ávila/ **Rotoscopia**: Vicente Montantes/ **M**: Howard Clifton (Grupo: Agua de Mar)/ **S**: Luis Pacheco

Sin sostén 35 mm./ Color/ 5 min./ 1998 **P**: Roberto Rochín Naya, Antonio Urrutia, René Castillo, Martha Collignon, Patricia Urzua, Patricia Riggen, Instituto Mexicano de Cinematografía, Sin Sostén, Salamandra Producciones, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes/ **D**: Antonio Urrutia y René Castillo/ **G**: Antonio Urrutia y René Castillo/ **F**: Sergio Ulloa/ **DIS** y **A**: René Castillo/ **S**: Lado AQ Postproducción/ **M**: Andrés Franco, Gerardo Australia/ **E**: Eric de Luna/ **DA**: Eric de Luna/ **ED**: Carlos Bolado/ **Premios y reconocimientos:** Selección Oficial en el 51 Festival Internacional del Film, Cannes (Francia, 1998); Premio de la Critica Internacional por Mejor Cortometraje en la XIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara; Premio de la Critica Nacional por Mejor Cortometraje en la XIII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. (México, 1998); Ariel al Mejor Cortometraje de Animación (México,1999); Premio "Golden Space Needle" al Mejor Cortometraje, Festival Internacional de Cine de Seattle, Washington (Estados Unidos, 1998); "Colón de Oro" al Mejor Cortometraje, Premio al Mejor Cortometraje por el Público, XXIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España 1998); Premio del Público al Mejor Cortometraje Festival Internacional de Cortometraje de Sao Paulo (Brasil, 1998); Premio "Pitirre" al Mejor Cortometraje de Animación, San Juan Cinemafest (Puerto Rico, 1998); Premio a la Mejor Fotografía, Primer Festival Internacional de Cortometraje "Expresión en Corto" en San Miguel de Allende, Guanajuato (México, 1998)

Tembucha xepiti (*El novio flojo*) 16 mm./ Color/ 5 min./ 1990 **P**: Instituto Nacional Indigenista/ **D**: Dominique Jonard/ **CE**: José Luis Martínez/ **PE**: Alfonso Muñoz/ **DIS**: Alfredo Cortes (Bordados: Bordados Cecilia Pérez, Tomasa Barriga; Fondos de batik: Zenaida Gerardo, Zenaida Carrillo, Elena Gutiérrez; Tallado en madera: Jesús Salvador Morales) **V**: Rebeca S. Espicio, José Ramos P, Jesús Morales/ **AGR**: Centro Coordinador Indigenista de Patzcuaro, X. E. P. U. R. La Voz de los Purhépechas, Palacio de Huitzimengari de Patzcuaro, C. E. S. E. de Patzcuaro, Sistema Michoacano de Radio y Televisión/ **LAB**: Temexcolor

Tlacuache Video/ Color/ 5 min./ 1998 **P**: VOXEL-CIESAS, Marisa Zuleta/ **D**: Jaime Cruz/ **G**: Cecilia Pérez Grovas/ **F**: Marisa Zuleta/ **A**: VOXEL: Gustavo de la O, Alejandra Hernández, Gabriel González, Omar Sailhan, Fernando Gómez

Tlacuilo 35mm/ Color/ 56 min./ 1987 **P**: Estudios Churubusco Azteca, Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social/ **D**: Enrique Escalona/ **G**: Enrique Escalona (basado en conferencias del Dr. Joaquín Galarza)/ **A**: Rodolfo Segura, Abdías Manuel/ **C**: Carolina Herrera, Rosa María Torres, Catalina Madrigal/ **ST**: Enrique Escalona/ **M**: Ernesto Cano Lomelí, Arturo García Orozco, Jorge Romero (Grupo Huehuecuicatl)/ **ED**: Jorge Vargas, Sigfrido García/ **S**: Sergio Castro/ **V**: Claudio Obregón, Alfredo Ramírez C./ **Reproducción del códice:** Joaquín Galarza, Enrique Escalona, Socorro Fuentes, Mercedes García, Bárbara Torres, Teo Ramírez, Claudia Fuentes, Nadine Beligand, Cecilia Rossell/ **GR**: René Cerón/ **F**: Jorge Pérez, Mario Noviello/ **LAB**: Estudios Churubusco Azteca (Ing. Rafael Leal, Celia Ruiz, Claudio Gris, Diego Rayón)/ **Premios y reconocimientos:** Ariel Especial 1988; Primer Premio I. F. Cine Arqueológico de Forli, Italia, 1991; Espátula de Oro, Festival de Burdeos, Francia

Todo para nada Video/ Color/ 2 min./2001/ **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Estudios Churubusco Azteca y Talento Post/ **D**: Taller La Matatena A. C. impartido por Jorge Valdés con la participación de los niños: Sandino Bucio Dovali, Ulises García, César Cuevas, Alfonso Cuevas, Mariana Bojórquez Terán, Aurora Regina Moreno Vargas, Sofía Díaz de Cosío, Isabel Moncada, Andrés García, Daniel Rendón, Carolina Ceballos Hernández, Jacinta Barbachano Agüero, Ricardo Treviño Lohmann, Sergio Garza, Diego Torres, Jerónimo Sáinz

Tonatiuh Video digital/ Color/ 15 min./ 2002 **P** y **D**: María Fernanda Gutiérrez Serralde

Tráfico Video/ Color/ 2 min. 40 seg./ 1996 **P, D, G, A** y **F**: Héctor Pacheco/ **ED**: Héctor Pacheco, Juan Manuel Juárez/ **FOND**: Ricardo Peláez

Un diablillo angelical 16 mm/ Color/ 5 min. / 1969 **P**: Antonio Gutiérrez/ **D**: Antonio y Alfredo Gutiérrez/ **A**: Carlos Sandoval, Julio Guerrero, Leonel Araiza

Un brinco ´pá allá 35 mm/ Color/ 20 min./ 2000 **P**: IMCINE, Alas y Raíces de los Niños, Background Production, Movim (Dominique Jonard)/ **D, A** y **F**: Dominique Jonard/ **G**: Dominique Jonard, basado en un argumento de niños de la frontera de Tijuana y San Diego/ **DIB** y **V**: Niños de la frontera de Tijuana y San Diego/ **ED**: Rodolfo Montenegro/ **M**: Eduardo Solís/ **S**: Franz Zavala

Un Cuento de ciudad 16 mm./ Color/ 14 min./ 1986 **P**: Oscar Eguia y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ **D**, **F** y **ED**: Laura Iñigo/ **A**: Rodolfo Negrete, Ivett Gonem y Ángeles Luna/ **M**: Jorge Reyes, Luis Pérez

Un muy cortometraje 16mm/ 2 min. 30 seg./ 1988 **P**, **D**, **G**, **DIS** y **F**: Luis Carlos Carrera

Una de cal 30 min./ 1996 **P**: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM/ **D**, **ED** y **G**: Enrique Pinzón/ **F**: Dominique Jonard

Una historia de piratas y caníbales Video/ Color/ 2 min. 49 seg./ 2001 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Alpha Star, Digit Post, Equis Cosa, Estudios Churubusco Azteca, New Art, Kodak y Cinemanía/ **D:** Taller de La Matatena, A.C. impartido por Jorge Valdés con los niños Antar Agonizante Muciño, Gabriel Ahumada Dorantes, Leonardo Ahumada Dorantes, Javier Quetzalcóatl Contreras Castillo, Tábata Gurtubay Márquez, Carlos Pelayo Gutiérrez Nakatani, Emiliano Yoshigei Gutiérrez Nakatani, Raquel Guttman Bazbaz, Fernanda Hernández Terán, Diego Suárez Ballesa, Diego Rodríguez Stavenhagen, Cristina Victoria Vera Álvarez

Vámonos recio 16 mm./ Color/ 12 min. /1983 **D**: Jaime Cruz, Jaime Carrasco y Luis Fuentes

Viaje al planeta Vulcano Video/ Color/ 2 min. 15 seg./ 2002 **P**: La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Alpha Star, Virgin Television, Equis Cosa, Estudios Churubusco Azteca, New Art, Kodak y Cinemanía/ La Matatena, Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C., Alpha Star, Virgin Television, Equis Cosa, Estudios Churubusco Azteca, New Art, Kodak y Cinemanía/ **D**: Taller La Matatena A. C. impartido por Jorge Valdés, con la participación de los niños: Yenelli Escobedo Contreras, Claudio Gómez Pedroso Morfín, Lucero Andrea Ibarra Muñoz, Gibrán Farid Majul Villarreal, Bruno Priani Aceves, Cristina Laura Rivera Valdés, Gustavo Ruiz Pulido, Diego Suárez Balleza, Hugo Alberto Tirado Pineda, Jessica Alejandra Vázquez Pérez, Karen Fernanda Vázquez Pérez, Daniel Yeverino Jiménez

Viaje interplanetario 35 mm / Color / 8 min. / 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Pat Matthews/ **AD**: Ernesto Terrazas/ **DIS**: José Luis Tamayo/ **A**: Miguel García, Arnulfo Rivera, Eduardo Rodríguez, Carlos Sandoval, Ernesto López/ **FOND**: Luis Strempler, Sergio de la Torre, Joaquín Camacho/ **F**: Carlos del Castillo Negrete, Jorge Mercado/ **M**: Juan García Esquivel

Viceversos 35 mm / Color / 8 min. / *circa* 1952-1956 **P**: Dibujos Animados S. A./ **D**: Tom McDonald/ **G**: Ernesto Terrazas/ **DIS**: José Luis Tamayo, Ernesto Álvarez/ **A**: Carlos Sandoval, Ignacio Rentería, Eduardo Rodríguez, Arnulfo Rivera, Miguel García, Fernando Castro, Miguel Arellano/ **FOND**: Luis Strempler, Sergio de la Torre, Joaquín Camacho/ **F**: Carlos del Castillo Negrete, Clemente Sánchez, Jorge Mercado/ **M**: Juan García Esquivel

Viva la muerte 16 mm / Color / 8 min. / 1965 **D**: Adolfo Garnica/ **F**: Héctor García/ **Premios y reconocimientos:** Primer Premio del Primer Festival de Cine Independiente de Cortometraje, Guadalajara

Y si eres mujer 16 mm/ Color/ 5 min./ 1977 **P**: Colectivo Cine Mujer-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM./ **D**: Guadalupe Sánchez/ **S**: Javier Arrollo/ **M**: Isabel Pradera y Trova Cubana

Ya! 1974 **D**: Juan Latapi/ **Premios y reconocimientos:** 2do. Lugar en el Primer Festival de Cine Erótico, 1974

Fuentes bibliográficas

Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros Cuentos, Tomo I, La historia de la historieta en México 1874-1934,* CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo, México, 1988.
Ayala Blanco, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*, Editorial Océano de México, México, 2001.
Bendazzi, Giannalberto, *Cartoons: One Hundred Years Of Cinema Animation*, John Libbey & Company Ltd, London, 1994.
Burton-Carvajal, Julianne, "Surprise Package: Looking Southward With Disney" en *Disney Discourse. Producing The Magic Kingdom*, compilador Eric Smoodin, Routledge, New York-London, 1994.
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, *Catálogo de ejercicios fílmicos escolares (1963-1988/89)*, Editorial UNAM, México, 1990.
Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2000
Disney Miller, Diana, *Walt Disney*, Ediciones DIALP S.A., Madrid, 1961.
Dyer MacCann, Richard, *The People's Films, A Political History of the U. S. Government Motion Pictures*, Communication Arts Books, Hastings House Publishers, New York, 1973.
Escalona, Enrique, *Tlacuilo*, Biblioteca del editor, UNAM, México, 1987.
Fein, Seth, "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la 'edad de oro' del cine mexicano", *Historia y Grafía*, No. 4, UIA, México, 1995.
Fein, Seth, "La imagen de México: la Segunda Guerra Mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos", en *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, Ignacio Duran, Iván Trujillo y Mónica Verea (coordinadores), Filmoteca de la UNAM, CISAN, IMCINE, México, 1996.
Fein, Seth, "Motion Pictures: 1930-1960", en *Encyclopedia of Mexico*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1997.
Fonte, Jorge y Olga Mataix, *Walt Disney. El hombre, el mito*, T&B Editores, Madrid, 2001.
García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano,* 18 volúmenes, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, CONACULTA, IMCINE, México, 1992-1995.
García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero,* Tomo II, 1906/1940, Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, México, 1987.
Loyola, Rafael, (coordinador), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*, Editorial Grijalbo, CONACULTA, México, 1986.
Maltin, Leonard, *Of Mice And Magic*, New American Library, Times Mirror, New York, London and Scarborough, Ontario, 1980.
Maltin, Leonard, *The Disney Films*, Bonanza Books, New York, 1973.
Morgan Franco, Alba Lucía, *Historia del cine de animación en México,* Tesis para obtener el grado de licenciatura en Artes Visuales, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 1995.
Moscardó Guillén, José, *El cine de animación en más de 100 largometrajes*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
Musacchio, Humberto, *Gran diccionario enciclopédico de México visual*, Andrés León Editor, México, 1990
Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Memorias Mexicanas, CONACULTA, México, 1994.
Núñez Rodríguez, Laura, y Martha Verónica Ocampo, *El cine de animación en México,* Tesis para obtener el grado de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, ENEP Aragón, UNAM, Estado de México, 1996.
Ortíz Garza, José Luis, *La guerra de las ondas*, Planeta, México, 1992.
Piedra, José, "Pato Donald's Gender Ducking" en *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom*, compilador Eric Smoodin, Routledge, New York-London, 1994.
Rangel, Ricardo y Rafael E. Portas, *Enciclopedia cinematográfica mexicana*, Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L., México, D. F., 1955.
Reachi, Santiago, *La Revolución, Cantinflas y Jolopo, crónica de sucesos recientes, menos recientes y futuros*, Edamex, México, 1982.
Rivero Martha, "La política económica durante la guerra", en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta,* Rafael Loyola, coordinador, Editorial Grijalbo, CONACULTA, México, 1986.
Sandoval Bennett, Carlos, "Crónica del desarrollo de los dibujos animados en México", *Pantalla* 17, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, México, Verano 1992.
Scott, Keith, *The Moose That Roared. The Story of Jay Ward, Bill Scott, a Flying Squirrel and a Talking Moose,* Thomas Dunne Books, St. Martin Press, New York, 2000.
Shale, Richard, *Donald Duck Joins Up*, Studies in Cinema; No. 16, The University of Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982
Smoodin, Eric, *Animating Culture, Hollywood Cartoons From The Sound Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1993.
Solomon, Charles, *The Disney That Never Was*, The Walt Disney Company-Hyperion, New York, 1995.
Thomas, Frank and Ollie Johnstone, *Disney Animation: The Ilusion Of Life*, Abbeville Press, New York, 1981.
Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992),* UNAM, México, 1992.
Williams, Adriana, *Covarrubias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Fuentes hemerográficas

Arceo González, Sylvia, "Cuatro maneras de tapar un hoyo", *El Heraldo de México,* México, 26 de mayo de 1996.
Arias, Carlos, "En la pantalla", *Reforma,* 3 de mayo de 1996; y Notimex, "Presentarán cortos mexicanos en Palm Springs", *El Nacional,* 20 de julio de 1996.
Arredondo, Arturo, "Cuarta Jornada Festival de Cortometraje", *Novedades,* México, 8 de octubre de 1998.
Arredondo, Arturo, "Películas", *La Jornada,* 9 de octubre de 1988.
Ayala Blanco, Jorge, "Carrera y la pesadumbre urbana", *El Financiero,* mayo de 1994.
Ayala Blanco, Jorge, "¿Exhibimos una película", *El Financiero,* 1 de febrero de 1989.
Ballinas, Víctor, "Mexfam y Genes promueven prostitución infantil, masturbación y homosexualidad: Serrano Limón", *La Jornada,* Martes 19 de junio de 2001.
Barriga, Ezequiel, "Desde la butaca", *Excélsior,* 22 de junio de 1989.
Bolton, Dan, "PROMEXA, Government Support Boosts Mexican Animation Industry", *Animation Magazine,* November, 1997.
Brennan, Juan Arturo, "Tlacuilo", *DICINE,* Núm. 31, Expediente A-2873, Centro de Documentación e Investigación, Cineteca Nacional.
Camargo, Angelina, "Premio en Festival Latinoamericano dado a un film mexicano de dibujos animadios", *Excélsior,* 3 de enero de 1983.
Cantu Robert, Roberto, "Cuentos animados del cine nacional", *Jueves de Excélsior 617,* México, 19 de abril de 1943.
Cantú Robert, Roberto, "Nueva fuente de trabajo. México produce en color series de dibujos animados", *Cinemà Reporter* 829, 5 de junio de 1954.
Cardoza y Aragón, Luis, "Todo en pantalla", *TODO,* México, 7 de enero de 1936
Carrasco, Jorge, "Cámara!, en *Excélsior,* 15 de diciembre de 1942.
Carrasco, Jorge, "Cámara!, en *Excélsior,* 19 de diciembre de 1942.
Carro, Nelson, "El héroe", *Tiempo Libre,* México, 2 al 8 de junio de 1994.
Carro, Nelson, "Tlacuilo, fascinación por el que escribe pintando", *Tiempo Libre,* 1-7 de junio de 1989.
Castillo Alberto, "Carrera", *Reforma,* 10 de noviembre de 2000.
Castillo, Luciano, "Para ti, pionero que sueñas con ser cosmonauta", *Adelante,* Camagüey, Cuba, 30 de enero de 1981.
Cine Gráfico, No. 1110, México, domingo 9 de mayo de 1954.
Cine Mundial, "Primer Premio a Cortometraje 'Desde Adentro' en Festival de Cine", 3 de julio de 1998.
Cinema Reporter, 10 de noviembre de 1944.
Cinema Reporter, 17 de febrero de 1945.
Cinema Reporter, 17 de febrero de 1945.
Cinema Reporter, 18 de diciembre de 1942.
Cinema Reporter, 20 de mayo de 1944.
Cinema Reporter, Núm 220, 2 de octubre de 1942.
Cortés, Ana Lilia, "René Castillo prepara bocetos de su primer largometraje", *La Jornada,* 19 de agosto de 2001.
De la Torre, Lolo, "Fiesta charra en honor a Walt Disney y la bella Ann Sheridan, *Novedades,* 21 de diciembre de 1942.
De la Vega, Miguel, "Cuatro maneras de tapar un hoyo, ganadora de Cancún, aspira a representar a México en el Festival de Cannes", México, *Proceso,* enero de 1996.
Denegri Juan, "Zig zag", *Jueves de Excélsior,* México, 17 de diciembre de 1942.
El Heraldo de México, "108 mil dibujos (24 por segundo) tendrá 'Los 3 reyes magos', primera de monitos", México, 17 de septiembre de 1974.
El Heraldo de México, "Pegó Los tres reyes magos y ahora todos quieren hacer de este cine", México, 4 de julio de 1976.
El Heraldo de México, México, 17 de noviembre de 1974.
El Heraldo de México, México, 24 de julio de 1976.
El Informador, "Mora gana concurso de guiones en IMCINE", Guadalajara, 1 de octubre de 2001.
El Nacional, México, 24 de septiembre de 1989.
El Universal, México, 10 de diciembre de 1942.
El Universal, México, 13 de diciembre de 1942.
El Universal, México, 15 de agosto de 1943.
El Universal, México, 25 de diciembre de 1935.
El Universal, México, 9 de diciembre de 1942.
Espinosa Pablo, "Incursiona Feggo en el campo de los dibujos animados", *La Jornada,* 28 de marzo de 1993.
Esto, "La primera experiencia en dibujos animados costo menos de $4 millones", *Esto,* México, 14 de diciembre de 1975.
Esto, México, 27 de diciembre de 1944.
Excélsior, "Luis Carlos Carrera realizó la película Malayerba nunca muerde, sin ayuda", México, 20 de diciembre de 1990.
Excélsior, "Walt Disney elogió a nuestro gobierno", AP. Hoolywood, Dic. 24., México, 25 de diciembre de 1942.
Excélsior, "Walt Disney rompe piñatas", México, 21 de diciembre de 1942.
Excélsior, México, 10 de diciembre de 1942.
Excélsior, México, 12 de diciembre de 1942.
Excélsior, México, 14 de diciembre de 1942.
Excélsior, México, 17 de diciembre de 1942.
Excélsior, México, 21 de diciembre de 1942
Fernández, Paco, "Genios Trabajando", *TELE-GUIA,* semana del 3 al 5 de septiembre de 1973.
Fernández, Susana, "Malapata, un cortometraje con humor y suerte", *El Heraldo de México,* México, 4 de julio de 2001.
Franco Reyes, Rafael, "Podrían nominar *Hasta los huesos* para el Oscar", *El Universal,* agosto de 2001.
Franco Reyes, Salvador, "Los niños indígenas también hacen cine", *El Universal,* 22 de julio de 2001.
Glieb, "El Popocatépetl en caricaturas animadas", *TODO,* México, 21 de octubre de 1937.
González V., Francisco, "Cortometraje mexicano, premiado en La Habana", *Milenio diario,* 18 de diciembre de 2000.

Gracilazo, Silvia, "El lenguaje fílmico y plástico de Dominique Jonard", *El Nacional*, 20 de agosto de 1998.
Greco, Rafael, "Dejad que los niños...", *Reforma*, 22 de abril de 2001.
Güemes, César, "El cine ya es una cosa que está un poco en extinción", *El Financiero*, 1 de diciembre de 1995.
Guevara, Luis, "Las películas de muñequitos, otra ambición de la cinematografía nacional", *Esto*, 31 de mayo de 1955.
Huerta, Efraín, "Polvo de estrellas", *Esto*, 11 de diciembre de 1944.
La Jornada, "Exhiben Tlacuilo en Cuernavaca", México, 25 de agosto de 1989.
Lara, Agustín, "Notas de Agustín Lara", *Esto*, 24 de diciembre de 1944.
Lazcano, Hugo, "Animado como un juguete", *Reforma*, 25 de febrero de 1998.
Leñero, Vicente, "Ochenta películas mexicanas de muñequitos están listas", *Excélsior*, Jueves 26 de abril de 1956
M. A., "Las andanzas fílmicas de Don Catarino", *TODO* 67, México, 11 de diciembre de 1934.
Magazine para Todos de El Universal, México, 6 de agosto de 1944.
Matadamas, María Elena, "'Tlacuilo', una visión del mundo azteca", *El Universal*, México, 22 de mayo de 1989.
Matamoros, Mauricio, "La cultura necrófila en el corto *Hasta los huesos*", *unomásuno*, México,2 de junio de 2001.
Mendizábal, Pablo, "Cortos de muñequitos. Una nueva industria mexicana", *Mañana* 545, México, Febrero 6 de 1954
Meraz, Carlos, "Animan en México serie de 'Pepito'", *Reforma*, México, 17 de julio de 1994.
Monsiváis, Carlos, "Benito Juárez: informe sobre la conveniencia de una serie televisiva", en *Letras Libres*, Núm. 29, Año III, Mayo 2001, México.
Novedades, "'Sin sostén' a toda Europa", México, 8 de junio de 1998.
Novedades, "Dibujos animados en el Cine Nacional", en "México en la Cultura", suplemento de *Novedades*, México, 3 de abril de 1949.
Novedades, "El mundo entero conocerá a México a través de Disney", México, 17 de diciembre de 1944.
Novedades, México, 10 de diciembre de 1942.
Novedades, México, 13 de diciembre de 1942.
Novedades, México, 15 de diciembre de 1942.
Novedades, México, 16 de diciembre de 1942.
Novedades, México, 19 de diciembre de 1942.
Novedades, México, 20 de diciembre de 1944.
Novedades, México, 26 de agosto de 1943.
Novedades, México, 27 de agosto de 1943.
Novedades, México, 3 de diciembre de 1944.
Novedades, México, 5 de diciembre de 1944.
Ovaciones, "'Hasta los huesos' ¡Una obra de talento!, México, 7 de junio de 2001.
Pacheco, Cristina, "Ganarse un Ariel sirve para impedir que una puerta se cierre: Carlos Carrera", Entrevista en tres partes, *La Jornada*, 29 y 30 de junio, y 1 de julio de 1994.
Peguero, Patricia, "Los animales, entre Velasco y Tamayo, pero en computadora", *La Jornada*, 2 de diciembre de 1995.
Peguero, Raquel, "*Desde adentro*, un cortometraje donde los protagonista sin infantes marginales", *La Jornada*, México, agosto de 1997.
Peguero, Raquel, "Hablar de mis pesadillas, un rito que me fortalece", *La Jornada*, México, 8 de septiembre de 1999.
Peña, Koquebeth, "Ariel de Plata a *¡Santo golpe!* cortometraje de Alas y Raíces", *El Día*, México, 18 de diciembre de 1998.
Piño Sandoval, Jorge, "Una sinfonía tonta", *TODO*, Núm. 53, México, 4 de septiembre de 1934.
Reforma, México, 25 de noviembre de 2000
Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, "César Cantón: la voz de la experiencia", en *Estudios Cinematográficos*, Año 5, Núm 5., febrero-abril, 1999, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, México, 1999.
Reverte, Gloria y Luis Manuel Rodríguez, "Guillermo Comin: la producción comercial de la animación" en *Estudios Cinematográficos*, Año 5, Núm. 15, febrero-abril, 1999, Centro Universitario de Estudios Universitarios-Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 1999.
Sandoval Bennett, Carlos, "Crónica del desarrollo de los dibujos animados en México", *Pantalla* 17, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, México, Verano 1992.
Segoviano, Rogelio, "El último héroe mexicano", *Mañana*, México, 14 de noviembre de 1994.
Strempler Luis, "Los dibujos animados en México", *Vida Nueva*, México, Marzo de 1955.
TODO, "Ximénez", México, 30 de julio de 1935.
Uno más uno, "*La Flauta de Bartolo*, video mexicano sobre la historia de la música dirigido a los niños", México, 3 de abril de 1998.
VEA, "Con el papá de Don Catarino", número 7, México, 14 de diciembre de 1934.
Velázquez Yebra, Patricia, "Edita el CCC memoria y documental por sus 25 años", *El Universal*, México, 3 de octubre de 2000.
Vértiz, Columba, "Carlos Carrera y 'El magias', otro corto de animación", *Proceso*, México, 23 de abril de 2001.
Villegas, Lizeth, "Premian sus 'huesos'", *Reforma*, 13 de junio de 2001.
Zúñiga, Félix, B., "Los dibujos animados en México son un rico filón", *Novedades*, 10 de septiembre de 1974.

Entrevistas

Antonio Gutiérrez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, marzo de 2000, ciudad de México.
Arnulfo Rivera, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, mayo de 1996, ciudad de México.
Bill Meléndez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, Mayo de 2001, Los Ángeles, California,
Carlos Carrera, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Juan Martínez, junio de 1996, ciudad de México.
César Cantón, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, junio de 1996, ciudad de México.
Daniel Burgos, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, abril de 2002, ciudad de México.
Dominique Jonard, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, agosto de 2002, ciudad de México.
Emilio Watanabe, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best , junio de 1996, ciudad de México.
Ernesto López, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, octubre de 2000, Xalapa, Veracruz.
Fernando Ruiz, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, mayo de 1996, ciudad de México.
Guadalupe Sánchez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, mayo de 1996, ciudad de México.
Ignacio Rentería, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Leopoldo Best, julio de 2001, ciudad de México.
Jaime Carrasco, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, junio de 1996, ciudad de México.
Jaime Cruz, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best y Juan Martínez, junio de 1996, ciudad de México.
Jorge Pérez, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best, Juan Martínez y Natacha García, mayo de 1996, ciudad de México.
Rafael Tejada, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea, Leopoldo Best, Juan Martínez y Natacha García, junio de 1996, ciudad de México.
Ramón Valdiosera, realizada por Juan Manuel Aurrecoechea y Alfonso Morales, septiembre de 1989, ciudad de México.

Documentos inéditos

Archivo General de la Nación. Documentos de la Administración Pública. Fondo Lazaro Cárdenas. 523.3/30.
Archivo General de la Nación. Documentos de la Administración Pública. Fondo Lazaro Cárdenas. 523.3/53.
Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional. "Dos mil años de publicidad para *Los tres reyes magos*", Boletín de prensa, mecanografiado, Expediente A-00301.
Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional. "*Los tres reyes magos* invitada a los festivales de niños en Munich, Alemania, y Gijón, España", Boletín de Prensa, 18 de octubre de 1974. Mecanografiado, Expediente A-0031.
Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional. *A toda costa*, ficha técnica, Expediente B-00165.
Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional. *Los tres reyes magos*, Expediente A-0031.
Cinema México. Cortometrajes, Carpeta informativa, IMCINE, México s/f.
Colorado Ski Museum, Página Web.
Flores, Mauricio, "Un reconocimiento al potencial imaginativo de los niños de Zinacantán", Página Web del CNCA.
García Hernández, Octavio, "¡Santo golpe!, tradiciones indígenas a través de la creatividad infantil", Página Web del CNCA.
Martínez, Juan Carlos, "Niños indígenas tarahumaras, purépechas y chiapanecos realizadores de cortometrajes", Página Web del CNCA.
Solomon, Charles, Notas del programa "Disney Magic. The animated Feature", Los Angeles County Museum of Art. Mimeo. S.F., Margret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts & Sciences. Los Ángeles, California.

Directorio

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez
Presidenta

CINETECA NACIONAL

Magdalena Acosta Urquidi
Directora General

Ana Cruz Navarro
Directora de Difusión y Programación

Ángeles Sánchez Gutiérrez
Directora de Acervos

Gerardo Salcedo Romero
Subdirector de Programación

Roberto Garza Iturbide
Subdirector de Publicaciones y Prensa

Agustín Gendron Zárate
Jefe del Departamento de Publicaciones

Patricia Talancón Solorio
Investigación Iconográfica

Ricardo Lozano Villaseñor
Diseño Editorial

Érika Magaña
Diseño de Portada

El libro *El Episodio Perdido. La historia del cine Mexicano de Animación*, se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2004 en la Ciudad de México en los talleres de Ediciones Corunda, S.A. El tiraje constó de 1000 ejemplares y el cuidado de la edición estuvo a cargo de Agustín Gendron Zárate.

